

Vies des peintres, sculpteurs et architectes. Tr. par L. ...

Giorgio Vasari

Digitized by Google

Mason EE. 11.



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

VIES
DES PEINTRES
SCULPTEURS ET ARCHITECTES

Digitized by Google

PREMIERE SÉRIE

(*du tome I au tome V, inclusivement*)

Les Biographies des tomes I, IV et V, traduites par M. Léopold Leclanché, sont suivies de Commentaires (en caractères pareils à ceux du texte) par M. Jeanron.

Les tomes II et III sont entièrement traduits et commentés par M. Léopold Leclanché.

DEUXIÈME SÉRIE

(*du tome VI au tome X, inclusivement*)

Les tomes VI et VII sont traduits par M. Léopold Leclanché, et commentés par M. Jeanron.

Les tomes VIII, IX et X sont entièrement traduits et commentés par M. Léopold Leclanché.

IMPRIMERIE DE H. FOURNIER ET Cᵉ, 7 RUE SAINT-BENOÎT.

Digitized by Google

VIES
DES PEINTRES
SCULPTEURS ET ARCHITECTES

PAR GIORGIO VASARI

TRADUITES

PAR LÉOPOLD LECLANCHÉ

ET COMMENTÉES

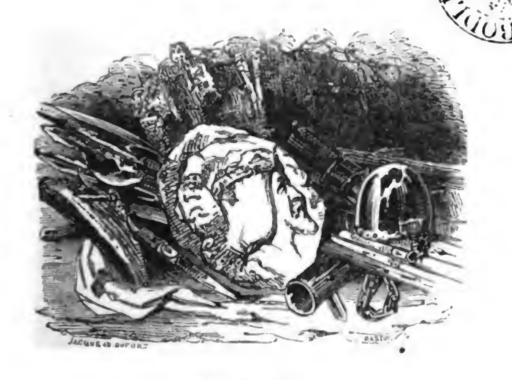
PAR JEANRON ET LÉOPOLD LECLANCHÉ

---

121 PORTRAITS DESSINÉS PAR JEANRON
Et gravés sur acier par Wacquez et Bouquet

TOME NEUVIÈME

BIBLIOTHECA · BODLEIANA ·



PARIS
JUST TESSIER, LIBRAIRE-ÉDITEUR
QUAI DES AUGUSTINS, 37

—

1842

Digitized by Google



Digitized by Google

VIES

DES PLUS CÉLÈBRES

PEINTRES, SCULPTEURS

ET

ARCHITECTES.

JACOPO DA PONTORMO,

PEINTRE FLORENTIN.

Les ancêtres de Bartolommeo, père de Jacopo da Pontormo, étaient, dit-on, originaires de l'Ancisa, bourg du Valdarno, célèbre pour avoir également vu naître les aïeux de Messer Francesco Petrarca. Mais, que la famille de Bartolommeo fût de l'Ancisa ou d'ailleurs, toujours est-il que lui était Florentin et appartenait à la maison des Carrucci. Il fut élève de Domenico Ghirlandaio, et après avoir fait dans le Valdarno une foule d'ouvrages estimables, il fut appelé à Empoli pour exécuter quelques travaux. Durant son séjour dans cette ville et dans les

Digitized by Google

environs, il épousa la jeune et vertueuse Alessandra, fille de Pasquale di Zanobi et de Mona Brigida; de ce mariage naquit, l'an 1493, Jacopo duquel nous écrivons à présent la vie. Jacopo, ayant perdu son père l'an 1499, sa mère l'an 1504, et son grand-père l'an 1506, resta plusieurs années à Pontormo sous la tutelle de Mona Brigida son aïeule, qui lui fit apprendre à lire, à écrire et les premiers éléments de la langue latine. Lorsque Jacopo eut atteint l'âge de treize ans, Mona Brigida le conduisit à Florence, le mit au nombre des pupilles, afin que son mince patrimoine fût conservé, et le laissa chez le chaussetier Battista, son parent; elle retourna ensuite à Pontormo, où elle garda près d'elle une sœur de Jacopo. Mais bientôt cette brave femme étant morte, Jacopo fut forcé d'emmener sa sœur à Florence; il la confia à un de ses parents nommé Niccolaio, qui demeurait dans la via de' Servi et chez qui elle mourut l'an 1512, avant d'avoir été mariée.

Quelques mois après son arrivée à Florence, Jacopo entra, grâce à l'entremise de Bernardo Vettori, dans l'atelier de Léonard de Vinci, puis dans celui de Mariotto Albertinelli, qu'il quitta pour celui de Piero di Cosimo, d'où il sortit l'an 1512 pour se faire disciple d'Andrea del Sarto. Il resta également peu de temps avec ce dernier maître, parce que, dès qu'il eut terminé les cartons du petit arc des Servites dont nous parlerons plus bas, Andrea sembla le voir d'un mauvais œil, soit qu'il eût pris ombrage de son talent, soit pour toute autre raison.

Digitized by Google

La première production de Jacopo fut une petite Annonciation qu'il destinait à un tailleur de ses amis, mais cet homme mourut avant l'achèvement du tableau qui resta entre les mains de notre artiste, lequel était alors avec Mariotto Albertinelli. Ce dernier était si fier de l'ouvrage de son élève, qu'il le montrait comme une chose précieuse à tous ceux qui visitaient son atelier. A cette époque, Raphaël d'Urbin, étant allé à Florence, prophétisa à Jacopo, en voyant cette même Annonciation, les succès qu'il obtint en effet par la suite.

Peu de temps après, Mariotto se rendit à Viterbe pour achever le tableau que Fra Bartolommeo y avait commencé. Jacopo choisit alors pour maître Andrea del Sarto, qui venait de terminer, dans le cloître des Servites, l'Histoire de saint Philippe. Jacopo tendit de tous ses efforts à imiter la manière d'Andrea qu'il aimait avec passion, et bientôt ses progrès dans le dessin et dans le coloris furent tels qu'il paraissait avoir pratiqué son art depuis longues années.

Sur ces entrefaites, Andrea le chargea de peindre à l'huile le gradin de son Annonciation de l'église des religieux de San-Gallo, aujourd'hui détruite. Jacopo y représenta le Christ mort accompagné de deux anges éplorés qui tiennent des torches; sur les côtés, il plaça dans deux médaillons deux prophètes si habilement exécutés, qu'on les croirait l'œuvre non d'un jeune homme, mais d'un maître consommé. A la vérité, le Bronzino assure qu'il a entendu dire par Jacopo lui-même que le Rosso travailla à ce

gradin. Jacopo aida encore Andrea dans une foule d'autres ouvrages.

Le cardinal Jean de Médicis ayant été créé pape sous le nom de Léon X, ses partisans à Florence s'empressèrent de faire exécuter ses armes en pierre, en marbre, sur toile et à fresque. Les Servites, pour témoigner leur dévouement au nouveau pontife, firent sculpter ses armoiries au milieu de l'arc du premier portique de la Nunziata, sur la place; ils chargèrent ensuite Andrea di Cosimo de les dorer, de les orner de grotesques, et en outre de peindre les devises de la famille Médicis, entre la Foi et la Charité. Andrea, se reconnaissant incapable de mener tant de choses de front, confia ces deux dernières figures à Jacopo, qui alors n'était âgé que de dix-neuf ans. Jacopo n'accepta pas sans difficulté ce travail qui lui semblait périlleux pour une première épreuve, d'autant plus que les procédés de la fresque lui étaient moins familiers que ceux de la peinture à l'huile. Cependant il s'arma de courage et se renferma dans son logement de Sant'-Antonio, près de la porte a Faenza, pour préparer ses cartons. Lorsqu'il les eut achevés, il les montra à son maître Andrea del Sarto qui les loua beaucoup, mais qui, à dater de ce moment, par envie, ou pour tout autre motif, cessa de lui faire bon visage; à maintes reprises, Jacopo se rendit à l'atelier d'Andrea, et chaque fois il ne put entrer ou fut accueilli par les railleries des élèves, de façon qu'il n'y retourna plus et qu'il commença à étudier avec une grande assiduité et à vivre avec une stricte économie, attendu qu'il

Digitized by Google

était assez pauvre. Dès qu'Andrea di Cosimo eut doré les armoiries, Jacopo se mit à l'œuvre; soutenu par une ferme volonté, aidé par la nature qui l'avait doué d'un génie aussi gracieux que fertile, et stimulé par le désir d'acquérir de la gloire, il s'acquitta de sa tâche avec une célérité incroyable et une perfection que n'aurait point surpassée un maître vieilli sous le harnais. Néanmoins, dans l'espoir de faire mieux encore, il avait résolu, sans rien dire à personne, de jeter à terre ce travail et de le recommencer d'après un dessin qu'il avait en tête. Les Servites, voyant que les figures étaient terminées et que Jacopo ne reparaissait plus, déterminèrent Andrea di Cosimo à les découvrir. Andrea alla d'abord chercher Jacopo pour lui demander s'il voulait y retoucher; mais, ne l'ayant pas trouvé, parce que, tout entier à son nouveau dessin, notre artiste n'ouvrait sa porte à personne, il enleva sans plus de retard l'échafaud et les cloisons qui cachaient la fresque. Le même soir Jacopo sortit et se dirigea vers le couvent des Servites pour détruire son ouvrage; dès qu'il s'aperçut que les échafauds avaient disparu, il courut furieux chez Andrea, lui adressa les plus vifs reproches et lui expliqua le projet qu'il nourrissait. Audrea lui répondit en riant : « Ta as tort de te plaindre, tes figures sont telles « que tu ne saurais les faire mieux ; et comme les « commandes ne te manqueront pas, garde ton der- « nier dessin pour une autre occasion. » En effet, les têtes des deux principaux personnages de cette fresque sont si ravissantes, les enfants qui les entou-

Digitized by Google

rent sont si vifs et si gracieux, d'un relief si puissant et d'un coloris si harmonieux, qu'on peut affirmer que ce fut le plus bel œuvre de ce genre qu'on eût vu jusqu'alors. Un jour Michel-Ange dit, en regardant cette composition, et en songeant qu'elle était due au pinceau d'un artiste de dix-neuf ans : « Si « Dieu prête vie à ce jeune homme, il élèvera notre « art jusqu'au ciel. » La réputation de Jacopo parvint aux oreilles des habitants de Pontormo qui le prièrent de peindre, au-dessus d'une porte de la rue principale de leur village, les armoiries de Léon X soutenues par deux enfants.

La même année, pendant le carnaval, l'élection du pape Léon X fut l'occasion, à Florence, d'une foule de réjouissances, et entre autres de deux fêtes magnifiques organisées par deux compagnies de seigneurs et de gentilshommes de la ville. L'une de ces compagnies avait pour chef Julien de Médicis qui l'avait appelée le Diamant, en mémoire de la devise de son père Laurent l'Ancien (1). L'autre compagnie était désignée sous le nom de *Il Broncone*. Son chef était Laurent, fils de Pierre de Médicis, lequel avait pour devise un *broncone*, c'est-à-dire une tige sèche de laurier dont les feuilles reverdissaient, pour marquer que le nom des Médicis prenait un nouvel éclat.

La compagnie du Diamant ayant chargé Messer Andrea Dazzi, qui professait alors les lettres grecques et latines à Florence, de chercher un sujet de triomphe, il en trouva un qui rappelait ceux des Romains, et qui était composé de trois chars riche-

Digitized by Google

ment décorés. Dans le premier char on voyait la Jeunesse suivie d'une troupe d'enfants; dans le second, la Virilité accompagnée d'hommes qui s'étaient signalés par de grandes actions, et dans le troisième, la Vieillesse entourée de vieillards qui s'étaient rendus illustres. Les constructeurs de ces chars furent Raffaello delle Vivole, le Carota, Andrea di Cosimo et Andrea del Sarto. Ser Piero da Vinci, père du fameux Léonard, et Bernardino di Giordano dessinèrent les costumes des acteurs, et Jacopo da Pontormo orna seul les chars de peintures en clair-obscur représentant plusieurs métamorphoses des dieux. Ces tableaux sont aujourd'hui entre les mains de l'habile orfévre Pietro-Paolo Galeotti. Sur le premier char était écrit en grosses lettres : Erimus ; sur le second : Sumus, et sur le troisième : Fuimus, c'est-à-dire : nous serons, nous sommes, nous avons été. La canzone commençait ainsi : *Volano gli anni*, etc.

Laurent voulut que la compagnie du Broncone, dont il était chef, surpassât en magnificence celle du Diamant. Il eut recours à Jacopo Nardi, noble et savant gentilhomme florentin (2), qui lui organisa six chars. Le premier char, traîné par deux bœufs couverts de feuillages, représentait l'Age de Saturne et de Janus. Au sommet du char était Saturne avec sa faux, et Janus tenant les clefs du temple de la Paix. Sous les pieds de ces divinités, le Pontormo avait peint la Fureur enchaînée, et plusieurs sujets relatifs à Saturne. Le char était accompagné de douze bergers vêtus de peaux de martre et d'hermine, chaussés de brodequins antiques, portant des

Digitized by Google

pannetières et couronnés de guirlandes de feuilles. Les chevaux sur lesquels étaient montés ces bergers avaient en guise de selles des peaux de lions, de tigres et de loups-cerviers, dont les griffes étaient dorées. Les croupières étaient en cordes d'or. Les étriers avaient la forme de têtes de bélier, de chien ou d'autres animaux. Les brides étaient des tresses d'argent et de feuillage. Chaque berger était suivi de quatre pastoureaux moins richement costumés, tenant des torches qui ressemblaient à des branches de pin.

Quatre bœufs couverts de somptueuses étoffes traînaient le second char. De leurs cornes dorées pendaient des guirlandes de fleurs et des chapelets. Sur ce char était Numa Pompilius, second roi des Romains, entouré des livres de la religion, de tous les ornements sacerdotaux et des instruments nécessaires aux sacrifices. Venaient ensuite six prêtres montés sur des mules magnifiques. Des voiles ornés de feuilles de lierre brodées en or et en argent leur couvraient la tête. Leurs robes imitées de l'antique étaient frangées d'or. Les uns tenaient une cassolette remplie de parfums, les autres un vase d'or ou quelque objet du même genre. A leurs côtés marchaient des ministres subalternes qui portaient des candélabres antiques.

Sur le troisième char attelé de huit chevaux d'une rare beauté, et décoré de peintures par le Pontormo, était Titus Manlius Torquatus, qui fut consul après la première guerre contre les Carthaginois, et dont le sage gouvernement rendit Rome florissante. Ce

Digitized by Google

char était précédé de douze sénateurs montés sur des chevaux couverts de housses de toile d'or, et accompagnés d'une foule de licteurs portant des faisceaux, des haches et les autres insignes de la justice.

Quatre buffles travestis en éléphants tiraient le quatrième char occupé par Jules-César. Le Pontormo avait peint les plus fameuses actions du conquérant sur le char qui était suivi de douze cavaliers dont les armes éclatantes étaient enrichies d'or. Chacun d'eux avait une lance appuyée sur la cuisse. Leurs écuyers portaient des torches figurant des trophées.

Sur le cinquième char, traîné par des chevaux ailés qui avaient la forme de griffons, était César-Auguste. Douze poëtes, à cheval et couronnés de lauriers, accompagnaient l'empereur que leurs ouvrages avaient contribué à immortaliser. Chacun de ces poëtes avait une écharpe sur laquelle son nom était écrit.

Sur le sixième char peint par le Pontormo et attelé de huit génisses richement harnachées, était assis l'empereur Trajan. Il était précédé de douze docteurs ou jurisconsultes à cheval, vêtus de longues toges. Des scribes, des copistes, des garde-notes portaient d'une main une torche, et de l'autre main, des livres.

A la suite de ces six chars venait le char ou triomphe de l'Age d'or, peint par le Pontormo, et orné par Baccio Bandinelli de nombreuses figures en relief, et entre autres des quatre Vertus cardinales. Au milieu du char était un immense globe

Digitized by Google

sur lequel était étendu un cadavre couvert d'une armure de fer rouillée. Du flanc de ce cadavre sortait un enfant nu et doré, pour représenter la résurrection de l'âge d'or et la fin du siècle de fer dont le monde était redevable à la nouvelle exaltation de Léon X au pontificat. La tige sèche de laurier, dont les feuilles reverdissaient, exprimait la même idée, bien que plusieurs personnes prétendissent qu'elle faisait allusion à Laurent de Médicis, duc d'Urbin. Je dois dire que l'enfant que l'on avait doré mourut bientôt après des suites de cette opération qu'il avait endurée pour gagner dix écus.

La canzone de cette mascarade fut composée par Jacopo Nardi. Sa première stance était ainsi conçue:

Colui che dà le leggi alla natura,
E i varj stati e secoli dispone,
D'ogni bene è cagione:
E il mal, quanto permette, al mondo dura:
Onde, questa figura
Contemplando, si vede
Come con certo piede
L'un secol dopo l'altro al mondo viene,
E muta il bene in male e'l male in bene.

Le Pontormo acquit en cette occasion plus d'honneur peut-être qu'aucun jeune homme de son âge: aussi eut-il sa part dans les travaux que l'on exécuta à Florence pour recevoir le pape Léon X. Baccio da Montelupo ayant construit en bois un arc de triomphe à l'entrée de la via del Palagio, Jacopo couvrit ce monument de superbes peintures qu'une déplorable négligence laissa périr, à l'exception d'une seule qui représente Pallas accordant un

Digitized by Google

instrument de musique. Il est facile, d'après ce morceau, de se former une idée de ceux qui ont été détruits. Également à propos de la venue de Léon X à Florence, Ridolfo Ghirlandaio fut chargé de décorer les appartements du pape qui touchent au couvent de Santa-Maria-Novella. Pressé par le temps, Ridolfo fut forcé de se faire aider. Il confia au Pontormo le soin d'orner de fresques la chapelle où Sa Sainteté devait, chaque matin, entendre la messe. Jacopo y figura un Père Éternel environné d'enfants, et une sainte Véronique tenant le saint suaire. Cet ouvrage, mené à fin avec une adresse extraordinaire, fut très-admiré. Jacopo peignit ensuite à fresque, dans une chapelle de l'église de San-Raffaello, derrière l'archevêché, la Vierge portant l'Enfant Jésus, accompagnée de saint Michel, de sainte Lucie et de deux autres saints agenouillés. Dans l'hémicycle de la même chapelle, il représenta le Père Éternel entouré de séraphins.

Maestro Jacopo, religieux de l'ordre des Servites, ayant prié le Pontormo de peindre la partie du cloître de son couvent, qu'Andrea del Sarto avait laissée inachevée, notre artiste se mit aussitôt à préparer des cartons. Mais, tout en travaillant pour la gloire, comme il avait besoin de travailler pour vivre, il fit en clair-obscur, au-dessus de la porte de l'hôpital delle Donne, entre la place de San-Marco et la rue San-Gallo, le Christ sous la figure d'un pèlerin donnant l'hospitalité à quelques femmes. Cette composition a été et est encore justement estimée par les connaisseurs.

Digitized by Google

A la même époque, Jacopo orna de divers sujets à l'huile le char de la Monnaie, que l'on promène chaque année à Florence, le jour de la Saint-Jean. Ce char avait été construit par Marco del Tasso.

Sur la colline de Fiesole, au-dessus de la porte de l'oratoire della Cecilia, le Pontormo exécuta à fresque une sainte Cécile si belle, qu'on peut la compter parmi ses meilleurs morceaux.

Le servite Jacopo, ayant vu ces peintures, persista plus que jamais dans son dessein de faire achever par Pontormo la décoration du cloître. Il pensait que le désir de l'emporter sur les maîtres qui déjà y avaient travaillé le pousserait à n'épargner aucun effort. Jacopo, stimulé non moins par l'amour de la gloire que par le besoin de gagner quelque argent, se mit donc à l'œuvre, et fit une Visitation de la Vierge, où il déploya à la fois plus d'élégance et plus de force que dans ses productions antérieures. Les femmes, les enfants, les jeunes gens et les vieillards qui remplissent cette fresque, sont d'un coloris merveilleusement suave et harmonieux.

Cet ouvrage plaça Jacopo au niveau d'Andrea del Sarto et du Franciabigio. Il le termina l'an 1516, et il n'en retira pour tout payement que seize écus.

Si ma mémoire ne me trompe pas, Francesco Pucci lui commanda ensuite un tableau destiné à la chapelle de l'église de San-Michele-Bisdomini, dans la via de' Servi. Jacopo peignit alors avec une vigueur de coloris presque incroyable la Vierge

Digitized by Google

assise, présentant l'Enfant Jésus à saint Joseph. Le petit saint Jean-Baptiste, et deux autres enfants nus, qui tiennent un pavillon, sont également d'une rare beauté. Nous en dirons autant de l'évangéliste saint Jean, du saint Jacques et du saint François, qui complètent cette composition. Le saint François, les mains entrelacées et les yeux fixés sur la Vierge et son divin fils, semble vraiment respirer. Il n'est donc pas étonnant que ce tableau soit considéré comme le chef-d'œuvre de son habile auteur.

Je croyais que Jacopo avait fait pour Bartolommeo Lanfredini, avant et non après cet ouvrage, les deux gracieux enfants qui soutiennent un écusson au-dessus d'une porte, le long de l'Arno entre le pont de la Santa-Trinità et celui de la Carraia; mais le Bronzino, auquel on doit ajouter foi, affirme que ce fut un des premiers essais de notre artiste. Le Pontormo n'en mérite donc que plus d'éloges; car ces enfants sont d'une beauté sans égale.

Après la Sainte Famille dont nous avons parlé plus haut, Jacopo exécuta, pour les habitants de Pontormo, un tableau qu'ils placèrent à Sant'-Agnolo, leur église principale, dans la chapelle de la Vierge, et qui renfermait un saint Michel et un saint Jean Évangéliste.

A cette époque, Giavanmaria Pichi, disciple de Jacopo et plus tard religieux de l'ordre des Servites, peignit pour le Borgo-San-Sepolcro sa patrie, un saint Quentin martyr. Jacopo, désirant que son élève, qui ne manquait pas de talent, acquît de la réputation, voulut rectifier sa figure en quelques endroits.

Digitized by Google

Il corrigea d'abord la tête, puis les bras et le dos; enfin ses retouches furent telles, que ce beau tableau, qui orne aujourd'hui l'église de San-Francesco de Borgo, peut à bon droit lui être attribué.

Un autre de ses élèves, nommé Giovann'-Antonio Lappoli, s'était peint lui-même à l'aide d'un miroir. Jacopo, ayant trouvé ce portrait peu ressemblant, y mit la main, et lui donna l'apparence de la vie. Ce portrait est aujourd'hui à Arezzo chez les héritiers de Lappoli.

Le Portormo fit en outre sur une même toile les portraits de deux de ses amis intimes, dont l'un était le gendre de Beccuccio Bicchieraio.

Il peignit ensuite, suivant l'usage florentin, pour les funérailles de Bartolommeo Ginori, sur les pentes en taffetas blanc d'un baldaquin, la Vierge avec l'Enfant Jésus, et sur la bordure les armes de la famille Ginori. Au milieu des pentes qui se composent de vingt-quatre pièces, il laissa deux morceaux de taffetas blanc sans bordure, sur chacun desquels il représenta un saint Barthélemi haut de deux brasses. A dater de ce moment, on adopta universellement la dimension de ces pentes, qui fit paraître pauvres et mesquines toutes celles que l'on avait vues jusqu'alors.

Au bout du jardin des religieux de San-Gallo, hors de la porte du même nom, Jacopo peignit un Christ pleuré par la Vierge et accompagné de deux petits anges, dont l'un lui soutient la tête et dont l'autre porte le calice de la Passion. D'un côté de ce tableau, on voit l'évangéliste saint Jean versant des

Digitized by Google

larmes, et de l'autre côté, saint Augustin en habits épiscopaux, appuyé sur sa crosse et contemplant avec une profonde affliction le corps du Sauveur.

Dans la cour de Messer Filippo Spina, vis-à-vis de la porte principale, le Pontormo peignit deux enfants debout, tenant les armoiries de Giovanni Salviati qui venait d'être nommé cardinal par Léon X. Messer Spina, ami de Salviati, fait le plus grand cas de cette fresque.

Jacopo travailla aussi à décorer le magnifique ameublement en bois sculpté de la chambre nuptiale de Pier-Francesco Borgherini dont nous avons déjà parlé. Il y retraça, entre autres choses, sur deux coffres plusieurs beaux sujets tirés de l'histoire de Joseph. Mais, si l'on veut connaître le meilleur de ses ouvrages, celui où les têtes sont le plus vivantes, où les groupes sont le mieux distribués, où les attitudes sont le plus variées, où l'invention est la plus riche, il faut voir, dans la même chambre du Borgherini, à gauche de la porte d'entrée, une scène représentant Joseph en Égypte, recevant son père Jacob et tous ses frères. Sur le premier plan Pontormo peignit le jeune Bronzino, son élève, assis sur des marches : cette figure est merveilleusement belle. Si ce tableau, au lieu d'être de petite dimension, eût été exécuté en grand, j'oserais affirmer qu'il eût été impossible d'imaginer rien de plus parfait. Ce morceau est donc regardé à bon droit par les artistes comme la meilleure production du Pontormo, et il n'est pas étonnant que le Borgherini l'ait tenu en haute estime, et que de

puissants personnages aient cherché à l'acheter pour le donner à des rois.

Pendant le siége de Florence, Giovan-Battista della Palla, désirant joindre aux objets d'art qu'il devait aller offrir au roi François Ier, l'ameublement de la chambre nuptiale de Borgherini, alors réfugié à Lucques, sut si bien manœuvrer qu'il obtint du gonfalonier et de la Seigneurie l'ordre de s'en emparer après en avoir toutefois payé le prix à Madonna Margherita, femme de ce gentilhomme. Giovan-Battista se rendit donc avec quelques estafiers à la maison de Borgherini, pour mettre son mandat à exécution; mais il y rencontra Madonna Margherita, qui lui jeta à la face les plus sanglants outrages: « Oseras-tu, lui dit-elle, oseras-« tu, Giovan-Battista, infâme regrattier, méchant « brocanteur, oseras-tu encore dépouiller les cham-« bres des gentilshommes et cette noble cité de ses « plus riches ornements, comme tu l'as déjà fait, « pour enrichir les contrées étrangères et nos en-« nemis? Cela ne m'étonne pas de ta part, homme « vil, méchant et indigne citoyen; mais je ne com-« prends pas que les magistrats de cette ville tolè-« rent tes abominables scélératesses. Ce lit que ton « avarice mal déguisée convoite, c'est le lit de mes « noces. Tout ce splendide et royal appareil m'a « été donné par Salvi, mon beau-père. Je le garde « religieusement en souvenir de lui et par amour « pour mon mari, et j'entends le défendre au prix « de mon sang, au prix de ma vie. Sors de cette « maison avec tes bandits, Giovan-Battista, et va

Digitized by Google

« dire à ceux qui t'ont envoyé que, moi, je défends que « l'on touche ici à la moindre chose. Tu diras encore « à ces magistrats dont tu as la confiance, homme « abject et misérable, tu leur diras encore que, s'ils « veulent faire des présents au roi François, ils « n'ont qu'à dépouiller leurs propres maisons, et à « lui envoyer les lits de leurs chambres. Et si tu as « l'audace de revenir ici, je t'apprendrai à tes dé- « pens quel respect les gens de ton espèce doivent « porter à une maison de gentilhomme. » Madonna Margherita, femme de Pier Francesco Borgherini, et digne fille du noble Ruberto Acciaiuoli, sut par ces paroles courageuses conserver à sa maison sa précieuse parure.

Vers la même époque, Giovanmaria Benintendi commanda au Pontormo une Adoration des Mages, qu'il destinait à un cabinet de son palais, où il avait déjà rassemblé plusieurs tableaux de grands maîtres.

Stimulé par les éloges que lui avaient valu ses peintures de la chambre de Borgherini, notre artiste exécuta avec toute l'application imaginable ce nouvel ouvrage, qui est d'une rare beauté.

Il peignit ensuite pour Messer Goro de Pistoia, secrétaire des Médicis, un portrait à mi-corps du magnifique Cosme l'Ancien, qui est aujourd'hui chez Messer Alexandre, digne fils de Messer Octavien de Médicis et de Madonna Francesca, fille de Jacopo Salviati et tante du seigneur duc de Cosme.

Ce portrait, ayant mis le Pontormo en faveur auprès de Messer Octavien, fut cause qu'on le chargea

de décorer, dans la salle principale de Poggio-a-Caiano, les deux murailles percées de fenêtres ouvertes depuis le plancher jusqu'au plafond. Aiguillonné par le désir de l'emporter sur les rivaux qu'il rencontra dans ce palais, Jacopo n'épargna rien pour se distinguer encore plus que d'ordinaire; mais sa trop grande application lui fut nuisible. Il détruisait chaque jour le travail de la veille, et il s'alambiquait l'esprit de manière à faire compassion. Néanmoins il ne laissa pas d'obtenir de beaux résultats. Ainsi, il représenta avec un véritable talent Vertumne armé d'une serpe et entouré de moissonneurs et d'enfants qui paraissent vivants. A côté il figura Pomone, Diane et plusieurs Divinités qui sont également dignes d'éloges, bien que l'on puisse à bon droit critiquer l'ajustement de leurs draperies. Malheureusement la mort, en frappant Léon X, priva les artistes de leur véritable Mécène et empêcha l'achèvement des décorations de Poggio-a-Caiano et de tant d'autres travaux commencés à Rome, à Florence, à Loreto et ailleurs.

De retour à Florence, Jacopo fit pour un autel de la petite église des religieuses de San-Clemente, dans la via San-Gallo, deux petits anges nus voltigeant dans les airs au-dessus de saint Augustin assis et donnant sa bénédiction. Il peignit ensuite pour des marchands une belle Piété, où l'on admire surtout un magnifique paysage, dont la plus grande partie est empruntée à une gravure d'Albert Durer. Il conduisit encore à fin la Madone portant l'Enfant Jésus et entourée d'enfants, qui est aujourd'hui chez

Digitized by Google

Alessandro Neroni, et une autre Madone pour des Espagnols. Ces deux tableaux sont différents de composition et de style. Il y a quelques années, le dernier était sur le point d'être vendu à un brocanteur, lorsque le Bronzino le fit acheter par Messer Bartolommeo Panciatichi.

L'an 1522, la peste ayant paru à Florence, beaucoup de personnes s'éloignèrent de la ville. Jacopo imita d'autant plus volontiers leur exemple, qu'il trouva tout à la fois une occasion favorable pour fuir la contagion et exercer son pinceau. Un prieur de la Chartreuse bâtie à trois milles de Florence par les Acciaiuoli, le pria d'orner de fresques un superbe et vaste cloître. Notre artiste, auquel cette proposition était très-agréable, partit aussitôt accompagné seulement du Bronzino. La tranquillité, le silence, la solitude qu'il rencontra à la Chartreuse, s'accordant parfaitement avec son caractère, il résolut de profiter de cette conjoncture pour opérer une révolution dans son style.

Peu de temps auparavant, il était venu d'Allemagne à Florence un grand nombre de gravures de l'habile Durer, et, entre autres, une foule de sujets de la Passion, aussi remarquables par la beauté et la variété des costumes et la richesse de l'invention, que par la perfection du burin. Le Pontormo, ayant à retracer, dans le cloître de la Chartreuse, des scènes de la Passion, imagina de se servir des gravures d'Albert Durer, bien convaincu qu'il satisferait la plupart des artistes de Florence, qui, d'une voix unanime, avaient applaudi aux productions d'Albert. Jacopo tâcha

Digitized by Google

donc d'imiter Albert Durer, et il y réussit de telle sorte, que sa première manière, qui était pleine de naturel, de suavité et de grâce, disparut presque entièrement dans le style tudesque qu'il adopta. A l'entrée du cloître, il représenta le Christ dans le jardin des Oliviers éclairé par la lune. Tandis que Jésus est en prière, saint Pierre, saint Jacques et saint Jean dorment d'un profond sommeil. Non loin d'eux, on aperçoit le traître Judas qui s'avance avec une troupe de Juifs. Tous ces personnages sont si étranges, si bizarres, que l'on ne peut s'empêcher d'avoir compassion de la simplicité du Pontormo, qui dépensa tant de patience et de peines pour s'approprier un style que tout le monde évite, et pour abandonner une manière qui plaisait universellement. Il ignorait donc que les Allemands et les Flamands viennent en Italie pour apprendre cette manière qu'il s'efforçait d'oublier? A côté de la Prière dans le jardin des Oliviers, il peignit le Christ devant Pilate. Les traits du Sauveur respirent l'humilité de l'innocence persécutée par les méchants. La femme de Pilate plaide auprès de son mari la cause du Christ, qu'elle contemple avec un air qui exprime la pitié, et en même temps cette crainte qu'éprouvent ceux qui redoutent la justice divine. Autour de Pilate sont des soldats dont les physionomies et les costumes ont un caractère allemand si prononcé, qu'on les croirait peints par un ultramontain. Sur le dernier plan, on voit un serviteur de Pilate qui lui apporte un bassin et de l'eau pour qu'il se lave les mains. Cette figure est très-belle, et

Digitized by Google

tient de la première manière de Jacopo. Il exécuta ensuite une Résurrection du Christ, où, dans son amour du changement, il employa un nouveau genre de coloris, mais plein de fraîcheur et d'harmonie. Après avoir achevé cet ouvrage, qui ne saurait être mieux, si l'on n'y retrouvait les errements tudesques, Jacopo peignit le Christ accompagné au Calvaire par le peuple de Jérusalem. Devant le Sauveur marchent les deux larrons au milieu des ministres de la justice, qui, les uns à pied et les autres à cheval, portent les échelles, l'écriteau de la croix, les marteaux, les clous, les cordes, et en un mot les divers instruments du supplice. Derrière un monticule, la Vierge et les Maries attendent en pleurant le Christ, qui, succombant sous le poids de la croix, est impitoyablement frappé par les Juifs pendant que Véronique, entourée de quelques femmes, jeunes et vieilles, lui présente le suaire. Cette fresque, bien qu'on y voie toujours la manière allemande, renferme des nus et des têtes de vieillards admirables. Elle est infiniment supérieure aux précédentes; car Jacopo, soit qu'il eût été averti par ses amis, soit qu'il eût reconnu lui-même son erreur, s'était aperçu du tort que ses essais avaient causé à son beau talent. Immédiatement après cette fresque, il devait exécuter un Crucifiement et une Déposition de croix; mais il laissa de côté ces sujets, en se réservant de les faire en dernier, et peignit la Madeleine baisant les pieds du Christ mort. Il introduisit dans cette composition Joseph d'Arimathie et Nicodème. Les têtes de ces deux person-

Digitized by Google

nages, malgré l'empreinte tudesque dont elles sont frappées, sont les plus belles que l'on puisse imaginer. Le Pontormo consacra plusieurs années à ces ouvrages, tant parce qu'il travaillait avec lenteur, que parce que la solitude de la Chartreuse lui était très-agréable. Lorsque la peste eut disparu, il retourna à Florence; mais il alla et vint continuellement de cette ville à la Chartreuse, à la grande satisfaction des religieux, pour lesquels il fit encore, au-dessus de l'une des portes des chapelles de l'église, le portrait d'un de leurs frères convers, qui était alors âgé de cent vingt ans et bien portant. Ce morceau est digne des plus grands éloges, et suffirait à lui seul pour que l'on pardonnât au Pontormo la manière fantasque et capricieuse que la solitude lui avait inspirée. Il peignit en outre une Nativité du Christ pour la chambre du prieur. La scène, éclairée par une lanterne que tient Joseph, montre que Jacopo ne cessait point de s'inspirer des gravures allemandes. Il ne faut pas croire cependant qu'il soit à blâmer pour avoir imité Albert Durer dans ses inventions; car c'est une chose qui ne pouvait lui nuire, et qu'une foule de peintres ont faite et font fréquemment. Il est à blâmer pour avoir transporté la mesquinerie de la manière allemande dans ses draperies, dans les expressions des têtes, et dans les attitudes de ses personnages, défaut dans lequel il devait éviter avec soin de tomber. Pour les mêmes religieux, il peignit à l'huile dans le réfectoire des étrangers le Christ à table avec Cléophas et Luc. Il ne suivit que son génie dans ce merveilleux ouvrage,

Digitized by Google

qui renferme les portraits vivants de plusieurs frères convers de la Chartreuse que j'ai connus personnellement.

Pendant que le Pontormo exécutait ces travaux, son élève Bronzino, qu'il se plaisait à encourager, peignit à l'huile, au-dessus de la porte du cloître qui conduit à l'église de la Chartreuse, un saint Laurent d'une telle beauté, que l'on commença à pressentir le glorieux avenir réservé à ce jeune artiste.

Vers cette époque, Lodovico di Gino Capponi, étant revenu de Rome, voulait faire décorer une chapelle que Filippo Brunelleschi avait construite jadis dans l'église de Santa-Felicità pour les Barbadori. Il communiqua son projet à Messer Niccolò Vespucci, chevalier de Rhodes, son intime ami, qui le détermina à confier cette entreprise au Pontormo dont le talent lui était connu. Jacopo représenta sur la voûte le Père Éternel entouré de quatre patriarches : dans les angles il plaça les quatre Évangélistes, un de ces derniers fut entièrement peint par le Bronzino. Je profiterai de cette occasion pour dire que le Pontormo se servait très rarement de ses élèves, et que, lorsqu'il les employait, il les abandonnait à leurs propres forces. Les peintures dont il orna la voûte de la chapelle de Lodovico Capponi semblaient annoncer un retour à sa première manière; mais il n'en fut pas de même pour le tableau de l'autel, où il adopta un coloris si pâle, qu'il est difficile de distinguer les lumières d'avec les demi-teintes, et les demi-teintes d'avec les ombres. Ce tableau renferme le Christ que l'on

porte au tombeau, la Vierge évanouie et les autres Maries. Ces personnages, bien inférieurs à ceux de la voûte, tant pour l'agencement que pour le coloris, montrent que Jacopo était continuellement à la recherche des méthodes nouvelles, sans savoir jamais s'arrêter à aucune. Sur la muraille percée d'une fenêtre, il peignit à fresque, d'un côté la Vierge, et de l'autre côté l'Ange qui lui annonce sa mission divine. Ces figures offrent encore une preuve de l'inquiétude et des caprices qui sans relâche tourmentaient Jacopo. Pendant les trois années qu'il passa à ce travail, il ne souffrit jamais, afin d'agir à sa guise, que personne, sans même excepter Lodovico Capponi, entrât dans la chapelle; il se priva ainsi volontairement des conseils de ses amis, de sorte que son ouvrage causa un triste étonnement lorsqu'il le livra aux regards du public. Il fit, dans la même manière, une Madone pour la chambre de Lodovico Capponi, et le portrait de la fille de ce gentilhomme qu'il représenta sous la figure de sainte Marie-Madeleine.

Près du monastère de Boldrone, à deux milles de Florence, Jacopo peignit dans un tabernacle le Sauveur crucifié, la Vierge, saint Jean l'Evangéliste, saint Augustin et saint Julien. Jacopo était encore fort épris de la manière allemande lorsqu'il entreprit cette fresque, aussi est-elle assez semblable à celles de la Chartreuse; nous en dirons autant d'un tableau que possèdent les religieuses de Santa-Anna, près de la porte de San-Friano (3) et où l'on voit la Vierge avec l'Enfant Jésus, sainte Anne, saint Pierre,

Digitized by Google

saint Benoît et d'autres saints. Sur le gradin de ce tableau, qui lui fut commandé par le capitaine du palais, il représenta la Seigneurie de Florence marchant en procession avec un nombreux cortége de trompettes, de fifres, de massiers, d'huissiers et de hoquetons.

Sur ces entrefaites, Alexandre et Hippolyte de Médicis furent envoyés à Florence sous la garde du cardinal Silvio Passerini, par le pape Clément VII qui les avait recommandés chaudement au magnifique Octavien ; ce dernier demanda les portraits de ces jeunes princes au Pontormo, qui les fit très ressemblants, tout en ne s'écartant guère de sa manière allemande. Il peignit Hippolyte accompagné de son chien favori nommé Rodon, que l'on croirait vivant. On lui doit également le portrait de l'évêque Ardinghelli, qui plus tard fut créé cardinal. Il représenta ensuite dans une niche de la maison de Filippo del Migliore, son intime ami, une Pomone où il parut vouloir commencer à renoncer en partie à sa manière allemande.

Gio. Batista della Palla qui, si l'on s'en souvient, n'avait pu s'emparer des tableaux que le Pontormo avait faits pour Borgherini, résolut de ne rien épargner pour envoyer au roi François I[er] quelques ouvrages de la main de notre artiste dont il voyait chaque jour la réputation s'accroître; enfin il obtint de lui une Résurrection de Lazare. Ce fut une des meilleures productions du Pontormo. Toutes les têtes y sont d'une rare beauté; quant au Lazare, il ne saurait être plus étonnant : son corps est revenu

Digitized by Google

à la vie, à l'exception des yeux, des pieds et des mains qui sont encore glacés par le froid de la mort.

Pour les femmes de l'hôpital degl' Innocenti, Jacopo représenta sur un panneau d'une brasse et demie de dimension, l'histoire des onze mille martyrs condamnés par Dioclétien à être crucifiés dans une forêt. Il introduisit dans cette composition un magnifique combat de cavaliers et plusieurs anges qui du haut des airs lancent des flèches contre les bourreaux; autour de Dioclétien sont des martyrs qui marchent au supplice. Ce tableau, admirable dans toutes ses parties, est aujourd'hui conservé avec soin par don Vincenzio Borghini, directeur de l'hôpital et jadis intime ami de Jacopo (4). Le Pontormo répéta l'épisode du combat des martyrs pour Carlo Veroni, duquel il fit en outre le portrait.

Pendant le siége de Florence, il peignit également Francesco Guardi en costume de soldat, puis sur le volet de ce tableau il figura Pygmalion priant Vénus d'animer sa statue.

A cette époque Jacopo, qui depuis longtemps désirait, afin de vivre à sa guise, posséder une maison en propre, en acheta une dans la Via della Colonna, en face du couvent des religieuses de Santa-Maria-degli-Angeli.

Après le siége de Florence, le pape Clément VII chargea Messer Octavien de faire achever les peintures de la salle de Poggio-a-Caiano. Le Franciabigio et Andrea del Sarto étant morts, l'entreprise fut entièrement confiée au Pontormo. Il prépara

Digitized by Google

ses échafaudages et commença des cartons, mais sans jamais les mettre en œuvre; cela ne serait probablement pas arrivé s'il avait eu auprès de lui le Bronzino, qui alors travaillait à l'Imperiale, dans les états du duc d'Urbin, non loin de Pesaro. Le Bronzino, malgré les sollicitations réitérées du Pontormo, ne pouvait partir aussitôt qu'il l'aurait désiré, parce que le prince Guidobaldo, ravi de la beauté d'un Cupidon nu dont ce jeune artiste avait orné une des voussures de l'Imperiale, voulut être peint par lui. Comme Guidobaldo tenait à être représenté revêtu d'une armure qu'il attendait de Lombardie, le Bronzino fut forcé de retarder son départ, et pour utiliser ce temps de décorer un clavecin. Enfin il exécuta le portrait du prince Guidobaldo avec un rare talent, puis il alla trouver le Pontormo; mais ce dernier, en dépit des instances du magnifique Octavien et du duc Alexandre, ne se décida jamais à faire pour la salle de Poggio-a-Caiano autre chose que des cartons dont la plupart sont aujourd'hui chez Lodovico Capponi. L'un de ces cartons renferme Hercule étouffant Antée; un autre, Vénus et Adonis, et un troisième, des personnages nus jouant au ballon.

Sur ces entrefaites, Alfonso Davalos, marquis del Vasto, obtint, grâce à la recommandation de Fra Niccolò della Magna, que Michel-Ange lui dessinât un Christ apparaissant à la Madeleine. Il ne négligea rien ensuite pour que le Pontormo reproduisît ce carton en peinture, car le Buonarroti lui avait dit que personne n'était capable de s'acquitter de cette

Digitized by Google

tâche mieux que notre artiste. Ce tableau, où la grandeur du dessin de Michel-Ange et le charme de Jacopo se trouvent combinés, fut très-admiré : aussi le signor Alessandro Vitelli, alors capitaine de la garde de Florence, en demanda-t-il au Pontormo une copie qu'il plaça dans son palais à Città-di-Castello.

La haute estime que le Pontormo avait inspirée à Michel-Ange, et la perfection avec laquelle il traduisait avec le pinceau les dessins de ce grand maître, engagèrent Bartolommeo Bettini à lui confier le soin de peindre une Vénus dont le Buonarroti lui avait donné le carton. Il destinait ce tableau à une chambre qui devait être ornée des portraits de tous les poëtes et de tous les prosateurs toscans qui avaient chanté l'amour; et déjà l'on y voyait Dante, Pétrarque et Boccace. Comme chacun sait quelle admiration excita la Vénus peinte par le Pontormo, il serait superflu d'en faire ici l'éloge.

En voyant les dessins de Michel-Ange, le Pontormo s'enthousiasma de telle sorte pour le style de ce noble génie, qu'il résolut de se l'approprier autant que possible. Il reconnut alors combien il avait eu tort de renoncer aux travaux de Poggio-a-Caiano, bien qu'il en rejetât la faute sur une fâcheuse infirmité dont il avait été attaqué, et sur la mort du pape Clément VII qui avait anéanti l'entreprise.

Jacopo ayant peint avec un rare succès le jeune Florentin Amerigo Antinori, le duc Alexandre lui commanda son portrait en grand. Pour plus de facilité, Jacopo commença par en faire un petit, où il

Digitized by Google

poussa si loin le fini, qu'aucune miniature n'en approche. D'après ce portrait, qui est très-ressemblant et que l'on voit aujourd'hui dans la galerie du duc Cosme, il en exécuta un grand que le duc Alexandre donna plus tard à la signora Taddea Malespina, sœur de la marquise di Massa. Niccolò da Montaguto, ayant demandé de la part du duc à Jacopo ce qu'il désirait pour récompense, notre artiste, soit par timidité, soit par modestie, réclama tout juste l'argent nécessaire pour dégager son manteau qu'il avait laissé en nantissement chez un prêteur sur gages. Sa simplicité divertit beaucoup Son Altesse, qui ne réussit pas sans peine à le déterminer à accepter cinquante écus d'or et une pension.

Sur ces entrefaites, Jacopo acheva la Vénus mentionnée plus haut. Mais le Bettini, au mépris de ce qui avait été convenu, n'eut pas ce tableau. Certains larrons de cour, pour plaire au duc, l'enlevèrent presque de force à Jacopo, qui restitua au Bettini son carton. Michel-Ange fut très-irrité de l'injure qui avait été faite à son ami. Il manifesta son mécontentement à Jacopo, qui cependant ne pouvait être accusé de déloyauté; car, bien qu'il eût reçu cinquante écus pour sa Vénus, il ne l'avait cédée que sur l'ordre du duc son seigneur. Quelques personnes assurent même que les excessives exigences du Bettini furent surtout la cause de tout ce qui arriva en cette circonstance.

Les bénéfices que le Pontormo avait réalisés lui permirent de songer à arranger sa maison; toutefois il n'y opéra que des changements de peu d'impor-

Digitized by Google

tance. On prétend qu'il avait l'intention de l'embellir; mais soit que l'état de sa fortune s'opposât à ce qu'il entreprît de grandes dépenses, soit pour toute autre raison, il en fit une retraite en harmonie avec son caractère fantasque et sauvage, plutôt qu'une habitation commode et convenable. On ne pouvait pénétrer dans sa chambre qu'au moyen d'un escalier en bois qu'il tirait à lui, à l'aide d'une poulie, lorsqu'il y était entré.

Il travaillait seulement pour les personnes qui lui plaisaient, et quand bon lui semblait. Plusieurs fois des gentilshommes, et entre autres le magnifique Octavien de Médicis, qui lui demandaient des tableaux de sa main, éprouvèrent des refus, tandis qu'il acceptait à vil prix, d'un homme de basse condition, toute espèce de travail. Ainsi, il fit en payement de quelques constructions une superbe Madone pour le Rossino, son maçon, qui sous un air de bonhomie cachait une grande finesse. Le Rossino lui arracha en outre un admirable portrait du cardinal Jules de Médicis, copié d'après Raphaël, et un beau Crucifiement, qu'il vendit à Messer Octavien de Médicis comme étant du Pontormo; mais on sait de source certaine qu'il est du Bronzino, qui le peignit entièrement de sa main, pendant son séjour à la Chartreuse avec Jacopo. Les trois tableaux que le Rossino eut l'adresse d'obtenir de notre artiste appartiennent aujourd'hui à Messer Alexandre de Médicis, fils d'Octavien. Bien que cette manière d'agir du Pontormo et que son humeur solitaire soient loin de mériter d'être approuvées, on peut

Digitized by Google

cependant les excuser. Tout artiste est libre de travailler pour qui lui plaît et lorsque bon lui semble, et s'il fait du tort à quelqu'un ce n'est qu'à lui-même. Quant à la vie solitaire, j'ai toujours entendu dire qu'elle est favorable à l'étude, et lors même qu'il en serait autrement, je ne crois pas que l'on doive blâmer celui qui, sans offenser Dieu ni le prochain, vit à sa guise et de la façon qui convient à son caractère.

Revenons aux ouvrages de Jacopo. Le duc Alexandre ayant restauré en partie la ville de Careggi, bâtie jadis par Cosme l'Ancien, à deux milles de Florence, ordonna que les deux loges qui flanquent la cour du labyrinthe fussent décorées par le Pontormo. Le duc exigea que notre artiste prît avec lui des auxiliaires, afin que cette entreprise fût promptement achevée. Jacopo s'associa donc le Bronzino, lequel peignit dans cinq des pendentifs d'une des loges cinq figures, c'est-à-dire la Fortune, la Justice, la Victoire, la Paix et la Renommée. Le sixième et dernier pendentif fut orné d'un Amour, par Jacopo lui-même, qui dessina ensuite plusieurs enfants tenant divers animaux, qu'il fit peindre, à l'exception d'un seul, par le Bronzino, dans le compartiment ovale de la voûte. Tandis que le Pontormo et le Bronzino travaillaient à ces figures, Jacone Pier Francesco di Sandro et d'autres artistes exécutaient les encadrements, de sorte que la décoration complète de l'une des loges fut terminée au bout de très-peu de temps, le 13 décembre 1536, à la grande satisfaction du duc Alexandre. Les peintures de

Digitized by Google

l'autre loge auraient été également conduites à fin avec célérité selon le désir de Son Excellence, si malheureusement cet illustrissime seigneur n'eût été assassiné le sixième jour du mois suivant, par son parent Lorenzino.

Le duc Cosme, après avoir succédé à Alexandre, et remporté la victoire de Montemurlo, s'occupa d'embellir la villa de Castello, comme nous l'avons dit dans la biographie du Tribolo. Son Excellence, pour complaire à la signora Donna Maria, sa mère, chargea le Pontormo de décorer la première loge, que l'on trouve en entrant à gauche dans le palais. Jacopo commença par y faire peindre tous les encadrements d'après ses dessins par le Bronzino et les autres artistes qui l'avaient aidé à Careggi. Puis, il se séquestra sévèrement pour exécuter à sa fantaisie ses principaux sujets, qu'il croyait devoir être bien supérieurs à ceux de la villa Careggi. Pour arriver à ce résultat, il n'épargna ni soins ni temps, ce qui lui était du reste facile, car il recevait chaque mois huit écus de Son Excellence. Enfin, il tenait depuis cinq ans la loge fermée à tous les regards, lorsqu'un jour la signora Donna Maria lui commanda de jeter immédiatement à bas ses échafaudages et ses barricades. A force de prières, il obtint cependant un délai de quelques jours, dont il profita pour opérer différentes retouches, et pour disposer une toile de son invention qui devait servir à clore la loge, en l'absence de leurs seigneuries, et à défendre ses peintures contre les injures de l'air.

Chacun pensant que notre artiste s'était surpassé

Digitized by Google

lui-même, espérait voir un chef-d'œuvre; mais il n'en fut pas ainsi. En effet, les figures de Jacopo, sans être entièrement dépourvues de qualités, paraissent mal proportionnées, et se présentent dans des attitudes étranges et avec des contorsions démesurées. Jacopo cherchait à s'excuser en disant qu'il n'avait jamais travaillé qu'à contre-cœur dans cette loge, parce que sa situation hors de la ville l'exposait aux ravages de la guerre. Il pouvait se dispenser d'éprouver cette crainte, car l'air et le temps se sont chargés de détruire peu à peu ses peintures, attendu qu'il les avait exécutées à l'huile, sur un enduit sec (5). Au milieu de la voûte, il fit Saturne avec le signe du Capricorne, Mars hermaphrodite avec le signe du Lion et celui de la Vierge, et plusieurs enfants voltigeant dans les airs. Il représenta en outre la Philosophie, l'Astrologie, la Géométrie, la Musique, l'Arithmétique, et une Cérès, qu'il accompagna de médaillons renfermant des sujets en rapport avec ces figures. Bien que cet ouvrage n'obtînt pas un grand succès, et fût même très-loin de répondre à l'idée qu'on s'en était formée, le duc montra qu'il n'en était pas mécontent et continua d'employer en toute occasion le Pontormo, qui devait aux belles et nombreuses productions de son passé la haute considération dont il ne cessait point d'être entouré.

Le seigneur duc, ayant attiré de Flandre à Florence Maestro Giovanni Rosso et Maestro Niccolò, habiles ouvriers en tapisserie, pour qu'ils enseignassent leur art aux Florentins, ordonna que l'on exé-

Digitized by Google

cutât, pour la salle du conseil des Deux Cents, des tapisseries tissues d'or et de soie, d'après les cartons du Bronzino et du Pontormo. Ce dernier représenta Jacob apprenant la mort de son fils Joseph et reconnaissant sa robe ensanglantée; puis Joseph laissant son manteau entre les mains de la femme de Putiphar. Ces deux cartons ne plurent ni au duc ni aux ouvriers flamands, et comme ils jugèrent qu'ils ne réussiraient point en tapisserie, le Pontormo retourna à ses travaux accoutumés et peignit une Madone que le duc donna au signor Don..... qui l'emporta en Espagne.

A l'exemple de ses ancêtres, le seigneur duc a constamment cherché à embellir Florence : aussi songea-t-il à faire peindre la grande chapelle du temple de San-Lorenzo, construite jadis par Cosme l'Ancien. Il confia cette entreprise au Pontormo, soit de sa propre volonté, soit qu'il eût cédé, comme on l'assure, aux sollicitations de Messer Pier-Francesco Ricci, son majordome. Le Pontormo fut enchanté de cette faveur. Si l'immensité du travail qui lui était alloué l'effrayait un peu, car il était déjà assez avancé en âge, d'un autre côté, il considérait qu'il ne pouvait rencontrer un plus vaste champ pour déployer son talent. Quelques personnes prétendent qu'en se voyant préféré au célèbre Salviati, qui venait de décorer avec succès, dans le palais, l'ancienne salle de la Seigneurie, il s'écria qu'il montrerait comment on devait dessiner et peindre à fresque. Il aurait encore ajouté que les autres peintres n'étaient que des barbouilleurs, et maintes

Digitized by Google

insolences du même genre. Mais j'ai toujours connu Jacopo pour un homme modeste, et je l'ai toujours entendu s'exprimer sur le compte de chacun en termes honorables. Je pense donc qu'il n'a jamais laissé sortir de sa bouche de semblables paroles, qui ne conviennent qu'à des présomptueux et à des fanfarons. J'aurais pu taire ces choses; mais, pour remplir tout entier le devoir d'un fidèle et véridique historien, je n'ai point voulu les passer sous silence. Ces bruits injurieux à Jacopo eurent cours principalement parmi les artistes; mais, je le répète, je l'ai toujours connu trop modeste pour ne pas croire fermement que les propos qu'on lui attribue aient été inventés par ses ennemis.

Le Pontormo travailla onze années dans la chapelle de San-Lorenzo sans permettre à personne, pas même à ses amis, d'y pénétrer ni d'y jeter un coup d'œil. Quelques jeunes gens seulement, qui dessinaient dans la sacristie de Michel-Ange, montèrent sur le toit de l'église, enlevèrent des tuiles et pratiquèrent un trou au travers duquel il virent tout ce qu'il avait fait. Jacopo s'en aperçut, et, bien que l'on raconte qu'il ait cherché à se venger de ces jeunes indiscrets, il se contenta, malgré sa colère, de se calfeutrer plus hermétiquement. Mu par l'espoir de surpasser tous ses rivaux et peut-être, comme on le prétend, Michel-Ange lui-même, il peignit en divers compartiments, dans la partie supérieure de la chapelle, la Création d'Adam et d'Ève, leur Désobéissance, leur Expulsion du Paradis, leurs Travaux sur la terre, le Sacrifice d'Abel, la Mort de Caïn, la

Digitized by Google

Bénédiction des enfants de Noé, et la Construction de l'Arche. Il représenta ensuite sur l'une des parois, dont la dimension est de quinze brasses en tous sens, un Déluge universel, où l'on voit une foule de cadavres et Noé conversant avec Dieu. Sur l'autre paroi, il figura une Résurrection universelle, où domine une confusion égale, pour ainsi dire, à celle qui régnera au jour suprême. Vis-à-vis de l'autel entre les fenêtres, il groupa, de chaque côté, des personnages nus, qui sortent de terre et montent au ciel. Au-dessus des fenêtres, des anges environnent le Christ, qui dans toute sa majesté ressuscite les morts pour les juger (6). Je n'ai jamais pu comprendre pourquoi Jacopo, qui ne manquait ni de tact ni d'esprit et qui fréquentait des savants et des lettrés, a placé sous les pieds du Christ Dieu le Père créant Adam et Ève. Je lui reprocherai encore de n'avoir observé ni ordre, ni règle, ni mesure; de n'avoir varié ni ses têtes ni sa couleur, et de n'avoir tenu aucun compte de la perspective. En un mot, le dessin, le coloris et l'ajustement de ses figures offrent un aspect si triste, que, malgré mon titre de peintre, je déclare n'y rien comprendre et laisser chacun libre d'en penser ce que bon lui semblera. En agissant autrement, je croirais commettre un acte de folie semblable à celui qu'il fit en employant onze années de sa vie à produire un tel résultat. Cette composition renferme bien quelques torses, quelques membres, quelques attaches merveilleusement étudiés, car Jacopo avait eu soin d'exécuter des maquettes en terre d'un fini extraordinaire;

Digitized by Google

mais tout cela pèche par l'ensemble. La plupart des torses sont trop grands, tandis que les bras et les jambes sont trop petits. Quant aux têtes, elles sont totalement dépourvues de cette grâce et de cette beauté singulière que l'on admire dans ses autres peintures. Il semble ici ne s'être occupé de certains morceaux que pour négliger les plus importants. En somme, loin de se montrer dans ce travail supérieur aux autres artistes, il resta inférieur à lui-même, ce qui prouve qu'en voulant forcer la nature on aboutit à se priver des qualités que l'on devait à sa libéralité. Mais Jacopo n'a-t-il pas droit à notre indulgence? Les artistes ne sont-ils pas exposés à se tromper de même que les autres hommes? Le bon Homère, suivant le proverbe, ne s'endort-il pas quelquefois, lui aussi? Jacopo, en dépit de ses erreurs, ne laissera donc pas d'avoir donné dans tous ses ouvrages des preuves d'un talent estimable. Comme il mourut avant d'avoir terminé son Jugement universel, on prétendit que sa mort avait été causée par l'extrême mécontentement de lui-même, où il était tombé; mais la vérité est que la vieillesse, et que la fatigue qu'il éprouva en modelant des maquettes et en travaillant à fresque, lui occasionnèrent une hydropisie qui le conduisit au tombeau, à l'âge de soixante-cinq ans.

Après la mort de Jacopo, on trouva dans sa maison une foule de dessins, de cartons et de maquettes, et une belle Madone qu'il avait peinte maintes années auparavant. Ce tableau fut vendu par ses héritiers à Piero Salviati.

Digitized by Google

Jacopo fut inhumé dans le premier cloître de l'église des Servites, au-dessous de son tableau de la Visitation. Tous les peintres, les sculpteurs et les architectes qui étaient alors à Florence, assistèrent à ses obsèques.

Le Pontormo était d'une sobriété excessive, sa table et ses vêtements étaient d'une modestie qui approchait de la misère; il vécut presque toujours seul, sans vouloir que personne le servît ni même préparât ses aliments. Pourtant, dans ses dernières années, il admit dans sa maison Battista Naldini (7); ce jeune homme prit soin de lui, et en revanche fit sous sa direction de grands progrès en dessin, qui lui présagent un bel avenir.

Vers la fin de sa vie, le Pontormo fut particulièrement lié avec Pier Francesco Vernacci et Don Vincenzio Borghini; quelquefois, mais rarement, il dînait avec eux pour se récréer. Son ami le plus intime fut sans contredit le Bronzino, qui ne cessa jamais d'être reconnaissant des bienfaits qu'il en avait reçus.

Le Pontormo avait d'étranges lubies, il redoutait tellement la mort qu'il ne voulait point en entendre parler, et qu'il fuyait les enterrements comme la peste. Il n'allait jamais à une fête ni dans les endroits où la foule se portait, de peur d'être étouffé; il aimait la solitude au delà de toute expression. Parfois, au moment de peindre, il se laissait entraîner à des rêveries si profondes, qu'il passait la journée sans avoir touché à son pinceau. Il est à croire que cela lui arriva souvent dans la chapelle de San-

Digitized by Google

Lorenzo, car, lorsqu'il ne tombait point dans de semblables irrésolutions, il était prompt à exécuter ce qu'il avait en tête (8).

Avoir rivalisé avec Léonard pour la science du modelé, avec Andrea del Sarto pour la grâce du jet, avec le Ricamatore pour le goût dans la décoration, avec les maîtres les plus distingués de l'école vénitienne, pour la beauté locale du ton; avoir supporté glorieusement la collaboration de Michel-Ange, puis consentir à répudier les puissantes vierges italiennes, aux formes suaves et arrondies, pour copier servilement les longues et baroques figures de l'Allemagne; et enfin, passer onze ans de sa vie à couvrir de fresques la chapelle de San-Lorenzo pour aboutir à se couvrir de ridicule : ne sont-ce pas là des choses plus singulières encore à expliquer que malheureuses, puisque le Pontormo, après tout, a laissé, en regard des bizarries de son âge mûr, les éminentes productions de sa jeunesse?

Ces étranges contrastes de réussite extraordinaire et d'avortement complet, que nous offre la vie du Pontormo, si l'on examine les causes qui les ont déterminés, sont, il nous semble, autant de preuves irrécusables à l'appui de ces assertions que, plus d'une fois déjà, nous avons eu occasion d'émet-

Digitized by Google

tre, à savoir que les maîtres des beaux siècles puisaient essentiellement leur force dans leur union, et qu'ils ne peuvent être compris qu'à la condition de n'être point séparés de leur entourage. En effet, l'œuvre de ces temps est bien plutôt collective qu'individuelle.

Tant que le Pontormo travaille avec Andrea del Sarto, avec Piero di Cosimo, avec Michel-Ange, ses toiles se colorent du reflet des chefs-d'œuvre qui s'exécutent autour de lui. Il est enfant de la grande famille florentine, et non un plagiaire, car Andrea le jalouse; sa manière n'est ni exclusive ni aveugle, car la voix publique le force à venir prêter le charme de sa couleur à son seigneur et maître, au grand Michel-Ange. Il est une des mille formes qu'a revêtues la pensée florentine, tantôt élégante, tantôt grandiose, toujours sévère. Ainsi, tant que le Pontormo appartient corps et âme à l'école florentine, tant que les œuvres consciencieuses qu'il ne livre à la publicité qu'avec peine, et qu'il exécute cependant avec célérité, peuvent être attribuées séparément à chacun des maîtres qui l'entourent, c'est alors qu'il est vraiment fort, vraiment original. Rameau puissant de l'arbre florentin, il se développe comme ses frères dans son sens intime, et néanmoins, il conserve la physionomie frappante de la famille; bien différent de l'artiste moderne qui va demander ses inspirations à la solitude, et s'efforce de s'enfermer dans un cercle infranchissable, autant pour n'être pas influencé par ceux qui produisent près de lui, que de peur qu'on ne lui

Digitized by Google

ravisse la donnée autour de laquelle il s'enroule et qu'il veut se réserver en toute propriété.

Quand le talent du Pontormo commence-t-il à décroître? Quand la versatilité et l'esprit de système viennent-ils le mettre hors du combat? N'est-ce pas dès qu'il se retire en lui-même, dès qu'il prétend s'isoler, non pas seulement intellectuellement, mais encore matériellement? N'est-ce pas dès qu'il se met en dehors de cette sphère d'activité où se trouvent entraînés pèle mêle tous les astres brillants de la pléiade florentine? Cette vie publique de l'artiste, ces concours, ces rivalités permanentes, ces ateliers toujours pleins, ces admirations des jeunes gens, ces jalousies des hommes arrivés, ces récriminations des vieillards dont on ne veut plus, et des insolents dont on ne veut pas encore; tout cela, c'était l'atmosphère de l'artiste de cette époque, c'était le sol que ses pieds ne devaient pas quitter, sous peine, comme le géant Antée, de sentir à l'instant son âme se retirer de lui. Pour la solitude, il faut un Michel-Ange, et encore la vie de Michel-Ange est-elle plutôt le silence que la solitude.

NOTES.

(1) C'est-à-dire Laurent le Magnifique, père de Léon X. Vasari l'appelle toujours Laurent l'Ancien, bien que ce surnom soit ordinairement appliqué à Laurent, frère de Cosme, *pater patriæ*.

Digitized by Google

(2) Jacopo Nardi écrivit l'histoire de Florence et traduisit Tite-Live.

(3) Vasari écrit la porte San-Friano, mais il faut lire la porte al Prato.

(4) Ce tableau n'existe plus.

(5) Ces peintures ont été badigeonnées.

(6) Toutes ces fresques ont été effacées.

(7) Battista Naldini, né en 1537, vivait en 1590. On ignore la date précise de sa mort.

(8) Le musée du Louvre possède du Pontormo deux tableaux : une Sainte Famille et le portrait présumé de Giovanni delle Corniole, et trois dessins représentant la Naissance de la Vierge, un Enfant, et Jésus debout entre les genoux de sa mère et recevant les hommages de plusieurs bienheureux.

Digitized by Google



Digitized by Google

BASTIANO,

DIT ARISTOTILE DA SAN-GALLO,

PEINTRE ET ARCHITECTE FLORENTIN.

Un neveu de Giuliano et d'Antonio da San-Gallo, nommé Bastiano, fut placé, pour apprendre la peinture, auprès du vieux Pietro de Pérouse, à l'époque où ce maître exécutait le tableau du maître-autel des Servites, à Florence.

Bientôt après, Bastiano, ayant vu dans le palais Médicis le célèbre carton de Michel-Ange, en fut si émerveillé, qu'il ne voulut plus retourner chez Pietro, dont le style, comparé à celui du Buonarroti, lui parut sec, mesquin et pernicieux à imiter.

De tous les jeunes gens que rassemblait alors le carton de Michel-Ange, Ridolfo Ghirlandaio était le plus habile. Bastiano contracta avec cet artiste une étroite amitié, dont il profita pour s'initier aux procédés de la peinture. En même temps il s'exerçait à dessiner le fameux carton, et il le reproduisit en entier, ce que n'avait jamais tenté aucun de ceux qui l'avaient étudié. Grâce à l'énorme application que Bastiano apporta à ce travail, il arriva à être en état d'expliquer les raisons des mouve-

Digitized by Google

ments, des attitudes et de la structure de ces figures que Michel-Ange s'était plu à représenter sous les aspects les plus difficiles à rendre. La gravité sententieuse et magistrale avec laquelle Bastiano débitait ses dissertations lui valut le surnom d'Aristotile (*Aristote*), qui lui convenait d'autant mieux que sa tête ressemblait beaucoup à un portrait antique de cet illustre philosophe.

Lorsque le carton de Michel-Ange eut été détruit, Bastiano conserva, avec un soin jaloux, le dessin qu'il en avait fait ; car non-seulement il ne consentit jamais à le vendre à aucun prix, ni à le laisser copier, mais encore il ne le montrait à ses plus chers amis que rarement et par une faveur toute spéciale.

L'an 1542, sur le conseil de Giorgio Vasari, il peignit d'après ce dessin un tableau à l'huile et en clair-obscur, qu'il envoya, par l'entremise de monsignor Giovio, au roi François Ier, qui le récompensa richement.

Dès sa jeunesse, Aristotile, comme ses oncles Giuliano et Antonio, déploya de remarquables dispositions pour l'architecture. Il fut grandement aidé, dans l'étude des édifices antiques et de la perspective, par un de ses frères nommé Giovan-Francesco, qui était employé, en qualité d'architecte, aux travaux de la basilique de Saint-Pierre par le provéditeur Giuliano Leni.

Giovan-Francesco attira Aristotile à Rome, où il se servit de lui pour tenir les comptes d'une importante exploitation de matériaux de construction, qui

Digitized by Google

lui procurait d'immenses bénéfices. Aristotile passa de la sorte quelque temps sans faire autre chose que dessiner dans la chapelle de Michel-Ange et chez Raphaël d'Urbin, auquel il avait été recommandé par Messer Giannozzo Pandolfini, évêque de Troia.

Sur ces entrefaites, Raphaël ayant donné à Messer Giannozzo le dessin d'un palais que cet évêque voulait élever dans la via San-Gallo, à Florence, Giovan-Francesco fut chargé de diriger l'exécution des travaux. Il remplit cette mission avec tout le soin que réclamait un semblable édifice. Mais, l'an 1530, Giovan-Francesco étant mort et Florence ayant été assiégée, l'entreprise resta inachevée. Elle fut plus tard confiée à Aristotile, qui était revenu à Florence après avoir gagné de grosses sommes dans les affaires que son frère lui avait laissées à Rome. Avec une partie de cet argent, il acheta, derrière le couvent des Servites, par le conseil de ses amis Luigi Alamanni et Zanobi Buondelmonti, un terrain sur lequel il bâtit une petite maison fort commode, lorsqu'il conçut le projet de se marier et de se reposer.

De retour à Florence, Aristotile s'appliqua principalement à la perspective, qu'il avait apprise de Bramante à Rome; néanmoins, outre divers portraits, il peignit à l'huile, sur deux vastes toiles, le Péché d'Adam et d'Ève et leur Expulsion du Paradis, qu'il avait dessinés à Rome d'après les fresques de la voûte de la chapelle Sixtine.

Si ces copies obtinrent peu de succès, il n'en fut

pas de même pour le magnifique arc de triomphe qu'il construisit vis-à-vis de l'abbaye, et qu'il orna de peintures en compagnie de Francesco Granacci, lorsque le pape Léon X entra à Florence.

Aristotile se distingua aussi en aidant le Franciabigio et Ridolfo Ghirlandaio à exécuter les décorations nécessitées par les noces du duc Laurent de Médicis.

Il fit ensuite à l'huile plusieurs Madones et maintes copies. Parmi ces dernières, nous citerons celle qui appartient aujourd'hui à Filippo dell' Antella, et qui représente la Vierge laissée par Raphaël dans l'église del Popolo. Les héritiers de Messer Octavien de Médicis possèdent une seconde reproduction du même sujet, et de plus une copie du portrait de Laurent de Médicis, peinte également d'après Raphaël par Aristotile.

Notre artiste mena à fin quantité d'autres tableaux qui furent envoyés en Angleterre; mais, ayant reconnu qu'il ne possédait ni la faculté d'inventer, ni un talent éminent de dessinateur, il résolut de se consacrer tout entier à l'architecture et à la perspective, et de faire des décorations de théâtre toutes les fois qu'il en trouverait l'occasion.

L'évêque de Troia ayant repris les constructions de son palais dans la via San-Gallo, Aristotile eut la direction de ce travail, et conduisit l'édifice au point où on le voit maintenant.

Sur ces entrefaites, il se lia étroitement avec Andrea del Sarto, son voisin, qui lui enseigna beaucoup de choses.

Digitized by Google

Grâce à ses progrès dans l'art de la perspective, il fut employé dans une foule de fêtes célébrées par des gentilshommes, qui profitaient de la tranquillité dont on jouissait alors à Florence pour se livrer à ces divertissements.

Il fit avec Andrea del Sarto une très-belle décoration pour la charmante comédie de la Mandragola, que la confrérie della Cazzuola devait jouer dans la maison de Bernardino di Giordano (1).

Peu de temps après Aristotile exécuta pour une comédie du même auteur (2), chez le tuilier Jacopo, à côté de la porte San-Friano, des décorations qui furent très-admirées, surtout par les seigneurs Alexandre et Hippolyte de Médicis, qui se trouvaient à Florence avec le cardinal Silvio Passerini de Cortona, leur gouverneur.

Notre artiste acquit dans ce genre d'ouvrages une telle renommée, qu'il ne cessa plus d'en faire sa principale occupation. Quelques personnes assurent même qu'il fut surnommé Aristote, parce qu'il était allé aussi loin dans l'art de la perspective qu'Aristote dans la science de la philosophie.

A la paix et au bonheur qui régnaient à Florence, succédèrent, l'an 1527, la guerre et la désolation. Les Médicis furent chassés, et la ville eut à subir un siége et les ravages de la peste.

Tant que durèrent ces calamités, Aristotile, comme les autres artistes, se tint renfermé dans sa maison.

Enfin, le duc Alexandre ayant ressaisi les rênes du gouvernement de Florence, et le bon ordre ayant commencé à se rétablir, la confrérie des Fanciulli

Digitized by Google

della Purificazione songea à représenter une tragi-comédie composée par Giovan-Maria Primenari et dont le sujet, tiré des livres des Rois, était le viol de Thamar.

Aristotile exécuta une magnifique décoration, pour cette pièce qui plut tellement au duc Alexandre et à sa sœur, que Leurs Excellences mirent en liberté l'auteur, qui était emprisonné, et n'exigèrent de lui en revanche qu'une nouvelle comédie.

Dès que Primerani se fut acquitté de cette dette, Aristotile disposa dans la loggia du jardin des Médicis, sur la place San-Marco, une perspective pleine de colonnades, de niches, de tabernacles, de statues et d'une foule d'autres somptueux accessoires jusqu'alors inusités, qui obtinrent un immense succès et contribuèrent à enrichir ce genre de peinture.

La comédie, dont le sujet était l'histoire de Joseph et de la femme de Putiphar, divertit beaucoup le duc, qui ordonna que l'on préparât, à l'occasion de ses noces avec madame Marguerite d'Autriche, un semblable spectacle dans le bâtiment de la confrérie des Tessitori, attenant au palais d'Octavien de Médicis, dans la via San-Gallo. Aristotile conduisit encore à bonne fin les décorations.

Lorenzino de Médicis, en sa qualité d'auteur de la comédie (3) que l'on allait représenter, dirigeait lui-même tous les préparatifs. Comme il cherchait déjà les moyens d'assassiner le duc, son bienfaiteur, il songea à tirer parti de cette fête pour réaliser son projet.

Digitized by Google

De chaque côté de la scène, il fit jeter à terre un pan du mur haut de dix-huit brasses, afin d'établir en dehors de la salle une enceinte destinée aux musiciens. Puis, il voulait que l'ouverture pratiquée dans le mur fût cachée par des toiles couvertes d'édifices peints en perspective.

Aristotile ne pouvait qu'approuver cet arrangement, qui permettait d'augmenter le luxe des décorations et débarrassait la scène des musiciens; mais il jugeait indispensable de construire un arc de la plus grande solidité pour soutenir les arbalétriers du toit, que la démolition des murs laissait sans appui.

Lorenzino, de son côté, exigeait que l'on n'employât que de simples étais qui ne gênassent aucunement la musique.

Aristotile, convaincu que ce dernier mode occasionnerait la chute du toit sur les spectateurs, se refusa complétement à obéir à Lorenzino, qui au fond n'avait en vue que la mort du duc.

Désolé de ne pouvoir faire entendre la voix de la raison à Lorenzino, Aristotile était sur le point de renoncer à tout, quand Giorgio Vasari, qui était alors au service du duc Alexandre, s'immisça adroitement dans la discussion dont il avait été témoin, et montra que, sans construire un arc et sans nuire à la musique, il était facile de remédier au mal en appuyant les arbalétriers en péril sur deux poutres de quinze brasses de longueur appliquées dans le sens du mur, et solidement fixées aux autres arbalétriers du comble à l'aide de barres en fer.

Aristotile agréa cet avis, mais Lorenzino n'y ré-

Digitized by Google

pondit que par de captieux arguments, qui dévoilaient ses mauvaises intentions.

Alors Giorgio, résolu à empêcher que trois cents personnes ne fussent victimes de Lorenzino, annonça qu'il prierait le duc lui-même de décider la question.

A ces mots, Lorenzino, craignant que ses machinations ne se découvrissent, finit par consentir à ce qu'Aristotile suivît le conseil de Vasari, et ainsi fut fait.

Maintenant, pour revenir à la décoration d'Aristotile, nous dirons que jusqu'alors on n'en avait jamais vu de plus belle. Sur le devant de la scène il avait figuré un magnifique arc de triomphe en marbre orné de bas-reliefs et de statues, et derrière lequel fuyaient dans le lointain des rues et des édifices exécutés avec un soin incroyable.

Le duc Alexandre, ayant été assassiné par Lorenzino, eut pour successeur le duc Cosme, qui se maria le 27 juin 1539 avec la signora Donna Leonora de Tolède, dont les vertus égalent celles des femmes que l'histoire nous vante le plus.

A l'occasion de ces noces, Aristotile fit dans la grande cour du palais Médicis une décoration où il se surpassa lui-même. Il représenta la ville de Pise, avec son campanile penché, son temple circulaire de San-Giovanni, et ses autres nombreux monuments. On ne saurait imaginer une réunion de façades de palais, de colonnades, de péristyles, de portes, de fenêtres, plus variés, plus pittoresques et qui produisissent une plus vive illusion.

Digitized by Google

Au fond de la scène, deux torches allumées jetaient, à travers un immense globe de cristal rempli d'eau distillée, une si éclatante lumière, que l'on croyait voir un soleil véritable. Grâce à un mécanisme ingénieux, ce soleil entouré de rayons d'or se levait au commencement de la comédie, puis montait peu à peu, et enfin descendait, et disparaissait précisément à l'instant où la pièce se terminait.

Antonio Landi, gentilhomme florentin, était l'auteur de la comédie : les intermèdes et la musique avaient été composés par le jeune Giovan-Battista Strozzi. Mais comme il existe des relations détaillées de cette fête dont les principaux ordonnateurs furent Giovan-Battista Strozzi, le Tribolo et Aristotile, je me bornerai à dire quelques mots sur les peintures qui contribuèrent à accroître la splendeur de ce spectacle.

Les parois latérales de l'enceinte réservée aux spectateurs étaient divisées en six compartiments peints, hauts de huit brasses et larges de cinq.

Chacun de ces tableaux était placé au milieu de quatre médaillons circulaires qui lui servaient de bordure et renfermaient des inscriptions latines et des devises.

Au-dessus de chaque tableau étaient les armes de l'une des illustres familles alliées par la parenté avec la maison de Médicis.

Dans le premier tableau, du côté du levant, et près de la scène, Francesco Ubertini, surnommé le Bacchiacca, avait représenté le magnifique Cosme de Médicis revenant d'exil. Deux colombes sur un

Digitized by Google

rameau d'or formaient la devise. Les armes étaient celles du duc Cosme.

Dans le second tableau, également peint par le Bacchiacca, on voyait le magnifique Laurent se rendant à Naples. La devise était un pélican. Les armes étaient celles du duc Laurent, c'est-à-dire de Médicis et de Savoie.

Le troisième tableau, exécuté par Pier Francesco di Jacopo di Sandro, renfermait le pape Léon X entrant à Florence, et porté par les citoyens sous un baldaquin. La devise était un bras droit. Les armes étaient celles du duc Julien, c'est-à-dire de Médicis et de Savoie.

Le quatrième tableau, dont Jacopo di Sandro était encore l'auteur, contenait la prise de Biegrassa par le seigneur Jean de Médicis. La devise était la foudre de Jupiter. Les armes étaient celles du duc Alexandre, c'est-à-dire d'Autriche et de Médicis.

Charles-Quint couronné à Bologne par le pape Clément VII, tel fut le sujet du cinquième tableau. La devise était un serpent se mordant la queue. Les armes étaient celles de France et de Médicis. Ce travail fut confié à un élève d'Andrea del Sarto, à Domenico Conti, qui, n'ayant pu trouver d'auxiliaires, car tous les bons et mauvais étaient employés, montra son peu d'habileté. Domenico, présomptueux de son naturel, s'était souvent moqué et très à tort de ses confrères; mais à son tour il fut vivement et justement bafoué.

Le sixième tableau, le plus beau et le meilleur de tous, était dû au Bronzino, qui avait représenté la

Digitized by Google

querelle qui eut lieu à Naples, devant l'empereur, entre le duc Alexandre et les bannis florentins. La devise était une palme. Les armes étaient celles d'Espagne.

De l'autre côté de l'enceinte, on voyait l'heureuse naissance du duc Cosme. La devise était un phénix. Les armes étaient celles de la ville de Florence, c'est-à-dire un lis rouge.

Le tableau suivant contenait l'élection du duc Cosme. La devise était le caducée de Florence. Les armes étaient celles du gouverneur de la forteresse. Cette composition fut dessinée par Francesco Salviati; mais, forcé de quitter Florence, il laissa le soin de la terminer à Carlo Portelli da Loro, qui s'acquitta de cette tâche avec une rare habileté (4).

Le troisième tableau représentait les trois téméraires orateurs Campaniens expulsés du sénat romain, comme le raconte Tite-Live dans le vingt-sixième livre de son Histoire. Ce sujet faisait allusion aux trois cardinaux qui avaient vainement tenté d'enlever le gouvernement de Florence au duc Cosme. La devise était un cheval ailé. Les armes étaient celles des Salviati et des Médicis.

Dans le quatrième tableau, Antonio di Donnino avait peint la prise de Monte-Murlo. Dans le lointain on apercevait une escarmouche de cavalerie, d'une rare beauté; ce morceau fut jugé meilleur que les ouvrages de certains maîtres bien plus renommés qu'Antonio (5). La devise était un hibou égyptien au-dessus de la tête de Pyrrhus. Les armes étaient celles des Sforza et des Médicis.

Digitized by Google

Battista Franco de Venise (6) était l'auteur du cinquième tableau, où l'on voyait l'empereur remettant au duc Alexandre les insignes du pouvoir ducal. La devise était une pie tenant dans son bec des feuilles de laurier. Les armes étaient celles de Médicis et de Tolède.

Le dernier tableau, supérieur à tous les autres, était dû au pinceau du Bronzino. Il représentait les noces du duc Alexandre, à Naples. La devise se composait de deux corneilles, antique symbole des noces. Les armes étaient celles de Don Pedro de Toledo, vice-roi de Naples.

Au-dessus de la loggia, Aristotile plaça une frise ornée de divers sujets et d'armoiries, que le duc admira beaucoup ; aussi Son Excellence récompensa-t-elle libéralement notre artiste.

Chaque année, Aristotile avait à faire quelques décorations pour les comédies que l'on jouait pendant le carnaval. Il devait même écrire un traité sur cet art, dont il possédait tous les secrets; mais les difficultés de l'exécution, et la préférence que les gouverneurs du palais accordèrent aux décorations du Salviati et du Bronzino, le déterminèrent à renoncer à son projet.

Aristotile, ayant donc été plusieurs années sans qu'on l'employât, se rendit à Rome auprès de son cousin Antonio da San-Gallo, qui le vit arriver avec plaisir et lui assigna aussitôt dix écus de traitement mensuel pour surveiller diverses bâtisses.

Antonio envoya ensuite Aristotile à Castro. Notre artiste y resta quelques mois et présida à la plupart

Digitized by Google

des constructions qu'on y exécuta sur les dessins de son cousin.

Aristotile avait été élevé avec Antonio, et par conséquent agissait très-familièrement avec lui; aussi dit-on qu'Antonio ne le tenait éloigné que parce qu'il ne pouvait l'amener à lui dire *vous*. En effet, la présence de gentilshommes, ou même celle du pape, n'empêchait point Aristotile de tutoyer Antonio, comme font les Florentins qui se refusent à se plier aux nouveaux usages. Il est facile d'imaginer combien Antonio, accoutumé à être traité avec déférence par les cardinaux et les seigneurs, devait être choqué des procédés d'Aristotile. Ce dernier, ayant pris en dégoût le séjour de Castro, pria son cousin de le rappeler à Rome. Antonio y consentit, mais lui recommanda de se comporter à l'avenir avec plus de discrétion, surtout lorsqu'il se trouverait devant de hauts personnages.

Pendant un carnaval, Ruberto Strozzi ayant invité ses amis à un banquet, suivi d'une comédie, Aristotile lui fit dans la grande salle de son palais une décoration si belle, que le cardinal Farnèse en fut émerveillé et lui commanda d'en disposer une autre dans une des salles du palais de San-Giorgio qui donnent sur le jardin. Aristotile s'acquitta de cette tâche avec tout le soin dont il était capable, de manière qu'il satisfit complétement le cardinal et les connaisseurs.

Messer Curzio Frangipani, chargé par le cardinal de payer Aristotile, ne voulut point, en homme prudent, s'exposer à offrir à notre artiste un prix

Digitized by Google

trop minime ou trop considérable. Il pria Perino del Vaga et Giorgio Vasari d'estimer le travail d'Aristotile.

Cette commission fut très-agréable à Perino, qui haïssait Aristotile ; il était furieux de ce que celui-ci avait été choisi pour exécuter la décoration, préférablement à lui serviteur du cardinal. Sa jalousie et ses craintes étaient d'autant plus vives, que le cardinal avait employé, non-seulement Aristotile, mais encore Giorgio Vasari, auquel mille écus avaient été attribués pour avoir peint en cent jours la salle de *Parco Majori*, dans la chancellerie. Perino résolut donc d'estimer l'ouvrage d'Aristotile de façon à le faire repentir de l'avoir entrepris. Mais Aristotile, ayant appris quels étaient ceux qui devaient fixer son salaire, alla trouver Perino, qu'il avait connu dans sa jeunesse, et débuta selon sa coutume par le tutoyer. Perino, déjà mal intentionné, entra en colère, et sans s'en apercevoir laissa deviner ses méchants desseins.

Aristotile raconta son entrevue à Giorgio Vasari, qui lui dit de ne rien craindre et que justice lui serait rendue. Enfin, Perino et Giorgio s'étant réunis pour terminer cette affaire, Perino, comme le plus âgé, parla le premier et se mit à critiquer la décoration d'Aristotile, qui, à l'entendre, valait à peine quelques baïoques. « D'ailleurs, disait-il, Aristotile « a déjà reçu un à-compte, ses auxiliaires ont été « payés ; il n'a donc rien à réclamer. Si j'avais eu « ce travail, ajoutait-il, je l'aurais exécuté d'une « autre manière, avec d'autres sujets et avec d'autres

Digitized by Google

« ornements; mais le cardinal favorise toujours les « gens les moins propres à lui faire honneur. »

Convaincu par ces paroles que Perino obéissait plutôt à son ressentiment qu'au désir de se montrer équitable envers un artiste de talent, Giorgio lui répondit : « Bien que je ne sois pas très connaisseur « en ces sortes de choses-là, j'ai néanmoins assez « vu de décorations pour juger que celle d'Aristo- « tile est fort bien et vaut un bon nombre d'écus, « et non quelques baïoques seulement, ainsi que « vous le dites. Il ne me semble pas juste que celui « qui produit une œuvre originale, soit payé de « ses veilles comme l'on paye les journées d'un « auxiliaire qui n'a qu'à imiter, qu'à copier un « modèle sans grande fatigue de corps et sans « se tourmenter la tête et l'esprit. Et lors même « que vous auriez fait cette décoration avec plus « de sujets et d'ornements, comme vous le dites, « vous Perino, peut-être aurait-elle été moins belle « que celle d'Aristotile, que le cardinal croit avec « raison plus habile que vous en ce genre de pein- « ture. Considérez, en outre, qu'une décision in- « juste, dictée par la passion, vous fera plus de tort « qu'à Aristotile. On ne blâmera pas son ouvrage; « on accusera notre jugement d'ignorance, peut- « être même de malignité. Soyez sûr que celui qui « cherche à s'élever ou à se venger d'une injure en « rabaissant, en dépréciant les autres, finit toujours « par être reconnu pour un envieux, un ignorant « et un méchant. Vous qui avez tous les travaux « de Rome, que diriez-vous si l'on estimait vos

Digitized by Google

« productions au taux auquel vous estimez celles « des autres? De grâce, mettez-vous à la place de ce « pauvre vieillard, et vous verrez combien vous êtes « loin de ce qui est juste et raisonnable. »

Perino fut si vivement touché de ces remontrances amicales, qu'il arriva à estimer le travail d'Aristotile à un prix qui satisfit notre artiste.

Muni de cet argent, de celui que lui avait valu le tableau envoyé en France dont nous avons parlé plus haut, et de quelques épargnes, Aristotile retourna à Florence, bien que Michel-Ange, qui était son ami, eût dessein de se servir de lui dans les constructions que les Romains avaient l'intention d'élever au Capitole.

Aristotile arriva à Florence l'an 1547. Lorsqu'il alla baiser les mains du seigneur duc Cosme, il pria Son Excellence de daigner l'utiliser et venir à son aide.

Le duc l'accueillit gracieusement, lui dit qu'on l'emploierait dès que l'occasion s'en présenterait, et ordonna qu'on lui payât un traitement mensuel de dix écus.

Aristotile vécut tranquillement sans rien faire, avec cette pension, pendant quelques années.

Il mourut l'an 1551, le dernier jour de mai, à l'âge de soixante-dix ans. Il fut enterré dans l'église des Servites.

On trouve dans notre collection et dans celle d'Antonio Particini divers morceaux de la main d'Aristotile, parmi lesquels on remarque plusieurs dessins de perspective d'une rare beauté.

Digitized by Google

Aristotile eut pour amis deux peintres dont nous dirons quelques mots, attendu qu'ils exécutèrent plusieurs beaux ouvrages qui leur assurent une place parmi les artistes de talent. L'un de ces peintres est Jacone et l'autre Francesco Ubertini, surnommé le Bacchiacca (7).

Les productions de Jacone ne sont pas nombreuses; car il songeait plus au plaisir qu'au travail, et il se contentait du peu que le hasard et la paresse lui permettaient de gagner. Mais, grâce à son intimité avec Andrea del Sarto, il devint très-bon dessinateur. Ses figures se distinguaient par une variété et une originalité rares. Enfin Jacone faisait bien quand il le voulait.

A Florence, il peignit, dans sa jeunesse, quantité de Madones dont la plupart furent envoyées en France par des marchands florentins.

A Santa-Lucia, dans la via de' Bardi, il laissa un tableau renfermant le Père Éternel, le Christ, la Vierge et d'autres personnages.

A Montici, à l'encoignure de la maison de Lodovico Capponi, il orna un tabernacle de deux figures à fresque.

San-Romeo lui doit une Vierge accompagnée de deux saints.

Un jour, Jacone ayant entendu vanter les façades que Polidoro et Maturino avaient décorées à Rome, partit, sans souffler mot, pour cette ville. Il y séjourna quelques mois, qu'il employa à faire des portraits et à se fortifier dans son art.

Il fut ensuite chargé, par le cavalier Buondel-

Digitized by Google

monte, de peindre en clair-obscur une maison que ce gentilhomme avait construite en face de Santa-Trinità, à l'entrée du borgo Sant'-Apostolo. Jacone y représenta des sujets tirés de l'histoire d'Alexandre le Grand, où l'on admire une telle élégance, une telle correction de formes, que beaucoup de personnes pensent qu'Andrea del Sarto en a fourni les dessins. A dire vrai, Jacone se comporta dans cet ouvrage de manière à inspirer les plus hautes espérances; mais il aimait mieux se donner du bon temps et godailler avec ses amis qu'étudier et travailler. Aussi son talent, loin de s'accroître, alla-t-il toujours en diminuant.

Il faisait partie d'une compagnie dont les membres, sous prétexte de vivre en philosophes, vivaient comme des porcs. Ils ne se lavaient jamais ni les mains, ni le visage, ni la tête, ni la barbe; ils ne souffraient point qu'on balayât leur maison, ni qu'on accommodât leur lit plus d'une fois tous les deux mois; lorsqu'ils mangeaient, ils se servaient de leurs cartons en guise de table, et ils ne buvaient qu'à même la bouteille. Cette vie sans souci leur paraissait la plus belle chose du monde; mais si le corps est ordinairement le miroir de l'âme, je crains bien que leur âme ne fût aussi sale que leur corps.

L'an 1525, à l'occasion de la fête de San-Felice (c'est-à-dire de la représentation de l'Annonciation de la Vierge) célébrée par la confrérie dell'Orciuolo, Jacone éleva, avec l'aide de l'habile menuisier Piero da Sesto, un superbe arc de triomphe isolé, et orné

Digitized by Google

de huit colonnes, de pilastres et de frontons. Jacone décora ce monument de neuf sujets tirés de l'Ancien Testament, et surtout de l'histoire de Moïse. Les uns furent peints par lui-même, et les autres par Francesco Ubertini, dit le Bacchiacca.

Jacone, ayant été ensuite conduit à Cortona par un de ses parents, religieux de l'ordre des Scopetini, exécuta, pour l'église della Madonna, hors de la ville, deux très-beaux tableaux à l'huile, dont le premier contient la Vierge avec saint Roch, saint Augustin et d'autres saints; et le second, le Père Éternel couronnant la Vierge. Le bas de cette composition est occupé par deux saints, entre lesquels on voit saint François recevant les stigmates.

De retour à Florence, Jacone peignit une salle dans la maison de ville de Bongianni Capponi, et plusieurs chambres dans la villa que ce gentilhomme possède à Montici.

Enfin, lorsque Jacopo Pontormo décora, pour le duc Alexandre, la loggia de la villa Careggi, Jacone l'aida à faire la plupart des grotesques et des autres ornements; puis il ne produisit plus que des ouvrages de peu d'importance qu'il est inutile de mentionner.

Jacone dépensa le meilleur de sa vie en lanterneries et à dire du mal de celui-ci et de celui-là. De son temps, les artistes avaient formé à Florence une confrérie où l'on songeait plus à se divertir qu'à travailler. Leur principale occupation était de se rassembler dans les ateliers et dans les cabarets pour attaquer de leurs sarcasmes méchants les ouvrages

Digitized by Google

des maîtres distingués qui vivaient honorablement. Leurs chefs étaient Jacone, l'orfévre Piloto et le menuisier Tasso; mais le pire de la bande était Jacone, qui, entre autres bonnes qualités, avait celle de mordre sur tout : aussi n'est-il pas étonnant que cette confrérie ait donné lieu à de grands malheurs, comme nous le dirons ailleurs, et que Piloto ait été tué par un jeune homme à cause de sa mauvaise langue. La plupart de ses dignes associés étaient continuellement à jouer au palet le long des murs ou à boire dans les tavernes.

Un jour, Giorgio Vasari, en revenant à cheval de Monte-Oliveto, où il était allé rendre visite au révérend et très-vertueux abbé don Miniato Pitti, trouva Jacone, avec une partie de sa troupe, au coin du palais des Médicis. Jacone, ainsi que je l'ai appris plus tard, voulant arriver à lâcher quelques plaisanteries injurieuses à Giorgio, lui dit en goguenardant : « Ohé, Giorgio, comment va votre sei« gneurie? — Très-bien, Jacone mio, répondit Va« sari ; autrefois j'étais pauvre comme vous tous, et « maintenant je suis riche de trois mille écus, ou « plus; autrefois vous faisiez peu de cas de moi, « maintenant les religieux et les prêtres me tien« nent pour un vaillant homme; autrefois j'étais à « votre service, maintenant j'ai là un valet qui me « sert et qui soigne mon cheval; autrefois j'étais « couvert de ces méchants habits que l'on voit sur « le dos des pauvres peintres, maintenant je suis « vêtu de velours; autrefois j'allais à pied, et main« tenant je vais à cheval ; ainsi, Jacone mio, ma sei-

Digitized by Google

« gneurie va bien, très-bien. Que Dieu te bénisse. » Quand Jacone eut entendu débiter tant de choses d'une seule haleine, il perdit la tramontane, resta tout étourdi, et ne put répliquer un mot, voyant peut-être que souvent lorsqu'on crache en l'air, cela vous retombe sur le nez.

Enfin Jacone, accablé de misère et d'infirmités, mourut l'an 1553, dans un taudis du cul-de-sac di Codarinessa.

Francesco d'Ubertino, surnommé le Bacchiacca, fut un peintre de mérite, et, malgré sa liaison avec Jacone, vécut toujours honorablement. Il compte au nombre de ses amis Andrea del Sarto, dont les conseils lui furent très-utiles.

Le Bacchiacca était surtout habile à peindre les petites figures, ainsi que le témoignent le gradin de l'histoire des martyrs qui est au-dessous du tableau de Giovan-Antonio Sogliani, à San-Lorenzo de Florence, et un autre gradin que l'on voit dans la chapelle del Crocifisso.

Il orna, en compagnie d'autres artistes, les coffres et les dossiers d'appui de la chambre de Pier Francesco Borgherini, dont nous avons si souvent parlé, de figurines où l'on reconnaît facilement sa manière.

Dans l'antichambre de Giovan-Maria Benintendi, également déjà mentionnée, il laissa deux très-beaux tableaux dont l'un renferme le Baptême du Christ. Il en fit beaucoup d'autres encore qui furent envoyés en France et en Angleterre.

Vers la fin de sa vie, le Bacchiacca entra au ser-

Digitized by Google

vice du duc Cosme. Comme il excellait à représenter toutes sortes d'animaux, il décora un cabinet du prince d'une foule d'oiseaux et de plantes divinement exécutés à l'huile.

Il fit ensuite les dessins des douze mois de l'année. Ces cartons furent reproduits en tapisseries tissues d'or et de soie, par Marc, fils de maître Jean Rost de Flandre, et avec tant de talent que l'on ne peut rien voir de mieux en ce genre.

Après avoir conduit à fin ces ouvrages, le Bacchiacca peignit à fresque la grotte d'une fontaine qui appartenait aux Pitti, puis il composa des dessins pour la tenture du lit de noce de l'illustrissime prince Don François de Médicis et de la sérénissime reine Jeanne d'Autriche. Cette tenture est la plus somptueuse que l'on connaisse. Elle fut brodée et enrichie de perles et d'autres choses précieuses par Antonio, frère de notre artiste. Ce dernier étant mort avant qu'elle fût terminée, Giorgio Vasari présida à son achèvement.

Le Bacchiacca mourut à Florence, l'an 1557.

La perspective, dit Lanzi, que nous citons en le résumant, n'avait point été cultivée en Italie pendant le xve siècle, excepté dans ce qui tenait essentiellement à la peinture historique. En effet, ce ne fut guère qu'au commencement du siècle suivant que l'on se mit à peindre séparément des colonnades, des

Digitized by Google

péristyles et des édifices de toute espèce, pour l'ornement des théâtres et des fêtes profanes et sacrées. Un des premiers qui s'exercèrent à cette étude nouvelle fut Bastiano da San-Gallo. Comme on l'a vu dans la biographie que l'on vient de lire, il eut souvent occasion de fournir des preuves de son talent à une époque où de grandes cérémonies et des réjouissances de toute espèce se succédèrent à Florence. Les plus mémorables furent celles que l'on célébra en l'honneur de l'élection de Léon X en 1513, et celles que l'on donna à ce pontife, lorsqu'il alla visiter Florence, escorté de Raphaël, de Michel-Ange et d'autres artistes qui devaient lui prêter leurs conseils sur la façade de San-Lorenzo, et sur d'autres édifices dont il méditait l'exécution. Ce cortége ne pouvait qu'accroître la majesté des spectacles que lui offrait Florence, qui pendant ce temps devint une ville toute nouvelle. Que d'arcs de triomphe le Granacci et le Rosso élevèrent dans les rues! Quels temples et quelles façades San-Gallo et le Sansovino y figurèrent! Quels tableaux furent créés par Andrea del Sarto! Quels grotesques furent produits par le pinceau du Feltrino! quels bas-reliefs, quelles statues, quels colosses furent formés par le ciseau du Rustici, du Bandinelli et du Sansovino lui-même! Avec quelle pureté de goût le Ghirlandaio, le Pontormo, le Franciabigio et l'Ubertini ornèrent la demeure du chef de la chrétienté! Nous ne parlons pas de la quantité d'artistes qui dans un autre siècle n'auraient point été confondus dans la foule, mais auraient paru au premier rang.

Digitized by Google

Nous ne parlons ici que de ce concours de grands génies, qui suffit pour faire décerner à Florence le nom de nouvelle Athènes, et à Léon X celui de nouveau Périclès.

Cette pompe de spectacles devint ensuite familière à la ville, lorsque les Médicis, en commençant à régner sur un peuple qu'ils craignaient, se plurent, à l'exemple des Césars de Rome, à paraître populaires, en s'occupant de la prospérité publique. Ce n'était donc pas seulement à propos d'événements solennels, tels que l'élévation de Clément VII à la papauté, ou d'Alexandre et de Cosme à la dignité suprême de leur patrie; tels que les mariages de Julien et de Laurent de Médicis, ou l'arrivée de Charles-Quint; mais c'était encore souvent dans les temps ordinaires que l'on donnait des joûtes, des mascarades, des comédies et d'autres représentations théâtrales, avec un appareil magnifique de décorations et de chars enrichis de peintures et couverts d'acteurs revêtus de costumes brillants. Dans cette multitude d'objets, qui tous exigeaient des ornements d'un goût exquis, l'industrie se perfectionnait, et, avec le nombre de peintres, on voyait s'accroître le concours de ceux qui les employaient. Aristotile, pour en revenir à lui, était toujours le plus occupé; ses perspectives étaient recherchées dans toutes les fêtes, et ses décorations sur tous les théâtres. Le peuple, qui n'était point encore accoutumé à ces illusions d'optique, était frappé d'étonnement, et croyait que l'on pouvait monter ces degrés, pénétrer dans ces édifices, se

Digitized by Google

montrer à ces balcons, à ces fenètres qui s'offraient à la vue.

Malheureusement, comme l'a remarqué le judicieux Quatremère, à propos de décorations temporaires élevées par un autre San-Gallo sur la place de San-Marco à Venise, ces monuments qui auraient été comptés parmi les chefs-d'œuvre de l'art, s'ils eussent été exécutés avec les matériaux et les moyens ordinaires, après avoir brillé un moment, ont disparu sans laisser aucune trace. Il n'appartient qu'à la gravure, ajoute-t-il, de perpétuer les inventions décoratives auxquelles donnent lieu les fêtes publiques. Il y aurait à gagner plus qu'on ne pense à la conservation de ces productions éphémères de leur nature. D'abord, ce serait un moyen de transmettre d'utiles leçons et de beaux exemples à ceux qui se trouveront dans la suite chargés de semblables travaux; puis ce serait aussi là que l'histoire de l'architecture et celle du talent particulier de l'architecte rencontreraient les meilleurs renseignements. C'est, en effet, dans ces sortes d'inventions, que, libre d'une économie qui restreint et tronque si souvent les plus beaux projets, l'artiste peut donner l'essor à son imagination. Mais, du temps des San-Gallo, la gravure n'avait pas encore pris son extension, et n'était pas arrivée au point de pouvoir devenir l'auxiliaire de l'histoire.

Digitized by Google

NOTES.

(1) La Mandragola fut composée par le célèbre Machiavel.

(2) Cette autre comédie de Machiavel porte le titre de la Clizia.

(3) Cette comédie est intitulée l'Alidosio.

(4) Vasari parle de Carlo Portelli à la fin de la biographie de Ridolfo Ghirlandaio.

(5) Antonio di Donnino Mazzieri fut élève du Franciabigio. Vasari le cite avec éloge à la fin de la vie de ce maître.

(6) On trouvera la vie de Battista Franco dans le volume précédent.

(7) Vasari parle de ces deux peintres dans la biographie du Pontormo.

Digitized by Google



Digitized by Google

GIOVAN-FRANCESCO RUSTICI,

SCULPTEUR ET ARCHITECTE FLORENTIN.

Il est à remarquer que tous les protégés du vieux Laurent de Médicis, qui étudièrent dans les jardins de ce magnifique citoyen, devinrent des artistes éminents. Ce résultat ne peut être attribué qu'à la profonde perspicacité de ce noble Mécène, qui savait à la fois discerner et récompenser les hommes de génie.

Dès sa jeunesse, le Florentin Giovan-Francesco Rustici exécuta des dessins et des maquettes en terre, qui annonçaient un véritable talent. Ses dispositions frappèrent Laurent de Médicis, et l'engagèrent à le faire entrer dans l'atelier d'Andrea del Verocchio, où déjà se trouvait le jeune Léonard de Vinci.

Après le départ d'Andrea pour Venise, et après avoir étudié la perspective et l'art de travailler le bronze et le marbre, Rustici s'attacha au Vinci, dont les compositions lui semblaient plus gracieuses et plus vigoureuses que toutes celles qu'il avait vues jusqu'alors. Par sa modestie, sa bonté, sa franchise, sa persévérance et son ardeur au travail, Rustici

Digitized by Google

gagna l'amitié de Léonard, au point que celui-ci n'avait pas d'autre volonté que celle de son jeune compagnon.

Rustici appartenait à une famille noble, et avait de quoi vivre honorablement, de sorte qu'il se consacra aux arts plus pour son propre plaisir et par amour de la gloire que par besoin. Et, à dire vrai, il est rare que les artistes qui ont pour dernier et principal but l'argent et non la gloire acquièrent un haut talent, malgré tout le génie que l'on voudra leur supposer. Les malheureux qui, pour chasser la pauvreté et sustenter leur famille, sont forcés de travailler du matin au soir, au lieu d'obéir à leurs seules inspirations, font réellement l'office de manœuvres et non d'artistes. On ne saurait produire un bon ouvrage sans l'avoir longtemps médité : aussi le Rustici avait-il coutume de dire, dans son âge mûr, que l'on doit d'abord réfléchir, puis tracer des croquis, ensuite des dessins, et enfin choisir pour les mettre en œuvre les meilleurs parmi ces derniers, après être resté des semaines et des mois entiers sans les regarder. Malheureusement ce procédé ne peut être suivi par ceux qui n'ont en vue que les profits. Rustici disait encore que l'on ne devait montrer à personne son travail avant de l'avoir achevé, afin de conserver la liberté absolue d'y opérer des changements.

Il apprit de Léonard de Vinci beaucoup de choses, et particulièrement l'art de faire les chevaux. Il en modela en terre et en cire, soit en ronde bosse, soit en bas-relief, sous tous les aspects imaginables. Dans

Digitized by Google

notre collection nous en avons plusieurs dessinés de sa main, avec une perfection qui témoigne de son mérite et de son savoir. Il cultiva aussi la peinture et laissa quelques morceaux de ce genre, bien que la sculpture fût sa spécialité.

Rustici habitait à Florence la via de' Martelli. Il profita de cette circonstance pour se lier avec la famille des Martelli, et surtout avec Pietro auquel il fit diverses figurines en haut-relief, et entre autres un Enfant Jésus, suspendu au cou de la Vierge, assise sur des nuages couverts de chérubins. Plus tard, il peignit à l'huile le même sujet en y ajoutant seulement des chérubins, en guise de diadème, autour de la tête de la mère de Dieu.

Lorsque les Médicis rentrèrent à Florence, Rustici se présenta, en qualité d'ancien protégé du magnifique Laurent, au cardinal Jean (1), qui lui fit un gracieux accueil; mais notre artiste ne tarda pas à prendre en dégoût les mœurs de la cour, qui étaient si opposées à son caractère plein de droiture. Étranger à l'envie et à l'ambition, il préféra vivre en philosophe ami de la paix et de la tranquillité. Renfermé dans un cercle d'artistes et d'amis, il ne laissait pas cependant de travailler quand il en trouvait l'occasion.

L'an 1515, lorsque le pape Léon X vint à Florence, Rustici exécuta, à la prière de son ami Andrea del Sarto, plusieurs belles statues, qui lui valurent les bonnes grâces du cardinal Jules de Médicis (2). Ce seigneur le chargea de couronner la fontaine de la cour principale de son palais d'une figure en

Digitized by Google

bronze, haute d'une palme environ, représentant Mercure, nu, porté sur un globe, et prêt à s'envoler. Entre les mains de ce Mercure, Rustici disposa adroitement une espèce de roue, formée de quatre lames de métal, que fait tourner l'eau qui jaillit de la bouche de la statue.

Vers cette époque, Giovan-Francesco, par l'ordre du même cardinal, exécuta en terre, d'après le David de Donato, une copie destinée à être jetée en bronze et à remplacer l'original que l'on avait enlevé de la première cour du palais. Malheureusement, il apporta à ce travail une lenteur qui fut cause que son modèle ne fut point utilisé et se perdit. A l'endroit où était le David de Donato, fut mis l'Orphée en marbre du Bandinelli.

Dans un grand médaillon circulaire en bas-relief et en bronze, lequel fut envoyé au roi d'Espagne, Rustici représenta, avec l'aide du peintre Raffaello Bello et de Niccolò Soggi, une Annonciation d'une telle beauté, que l'on ne peut rien voir de mieux. Il sculpta ensuite, pour la salle des Consuls de la confrérie de Por-Santa-Maria, un autre médaillon en marbre renfermant la Vierge, accompagnée de l'Enfant Jésus et du petit saint Jean.

Les consuls de l'art des marchands, ayant fait ôter les vieilles figures de marbre qui étaient au-dessus des trois portes du temple de San-Giovanni, demandèrent au Rustici, pour orner la porte située vis-à-vis de la maison canoniale, trois statues de bronze hautes de quatre brasses, semblables pour le sujet à l'ancien groupe qui s'y trouvait jadis,

Digitized by Google

c'est-à-dire un saint Jean-Baptiste, prêchant entre un lévite et un pharisien.

Rustici accepta ce travail d'autant plus volontiers qu'il lui offrait l'occasion d'entrer en concurrence avec Andrea Contucci, auquel avaient été allouées les statues de la porte qui est du côté de la Misericordia.

Il commença donc sans retard un petit modèle, et conduisit sa tâche à fin avec toute l'application que réclamait une si importante entreprise.

Son groupe fut regardé comme le mieux composé et le mieux entendu qui eût été fait jusqu'alors, et ses figures considérées isolément furent jugées parfaites, et aussi remarquables par la grâce que par l'énergie de leur expression. Les bras et les jambes sont supérieurement rendus et ne sauraient être mieux attachés. Les mains et les pieds ne laissent rien à désirer. Quant aux têtes, les paroles seraient impuissantes à donner une idée de l'élégance de leurs attitudes et de l'héroïque gravité de leur physionomie.

Tant que Giovan-Francesco fut occupé à préparer ses modèles en terre, il ne voulut admettre auprès de lui que Léonard de Vinci, qui ne le quitta point jusqu'à ce que ses moules, ses armatures eussent été achevés, et même jusqu'à ce que ses statues eussent été jetées en bronze. C'est ce qui a fait croire qu'il y avait travaillé de sa main ou au moins qu'il avait aidé Rustici de ses conseils et de son expérience; mais on ne sait rien de certain là-dessus.

Ces statues en bronze sont les plus parfaites et

Digitized by Google

les mieux entendues qui aient jamais été produites par un maître moderne. Elles furent jetées en trois fois et réparées dans la maison de la via de' Martelli qu'habitait Giovan-Francesco. C'est dans le même endroit qu'il exécuta les ornements de marbre, les deux colonnes, les corniches et les armoiries de l'art des marchands qui accompagnent son groupe. Le lévite est un vieillard chauve qui, la main droite appuyée sur la hanche, tient de la gauche un papier qu'il regarde en s'apprêtant à répondre à saint Jean-Baptiste. Il est vêtu d'une légère draperie recouverte d'un épais manteau qui forme des plis agencés avec une rare habileté. Le pharisien, de la main droite, se tient la barbe et se jette un peu en arrière dans l'étonnement que lui causent les paroles du Précurseur.

Pendant que Rustici travaillait à ce groupe, il fut tellement ennuyé d'avoir à demander chaque jour de l'argent aux consuls ou à leurs commis qui, presque toujours, sont incapables d'apprécier le mérite, qu'il prit le parti, pour fournir à ses dépenses, de vendre un domaine qu'il possédait à San-Marco-Vecchio, hors de Florence. Mais il fut mal récompensé de ses fatigues et de son dévouement, grâce aux intrigues de l'un des consuls, nommé Ridolfi, dont il s'était fait un ennemi acharné, soit parce qu'il ne lui avait pas témoigné assez de déférence, soit parce qu'il lui avait quelquefois refusé l'entrée de son atelier. Rustici, au lieu d'honneurs mérités, ne retira donc de son œuvre que de l'ingratitude. Les ignorants et les idiots allèrent

Digitized by Google

même jusqu'à lui faire un crime de ce qu'il avait su allier le talent à la noblesse de sa naissance (3). Enfin, lorsque le moment de régler son salaire fut arrivé, Rustici appela pour arbitre Michel-Ange Buonarroti; mais les consuls, à l'instigation de leur collègue Ridolfi, lui imposèrent Baccio d'Agnolo. Notre artiste eut beau leur dire qu'il était par trop étrange qu'un menuisier eût à estimer l'œuvre d'un statuaire et qu'ils étaient un tas d'imbéciles; il ne fut point écouté, et le Ridolfi le traita de fat et d'arrogant. Le pis fut que le groupe, qui valait au moins deux mille écus, ne fut estimé par les consuls que cinq cents, et encore Rustici n'en reçut-il jamais que quatre cents par l'entremise du cardinal Jules de Médicis.

Révolté de cette infamie, Giovan-Francesco jura de ne plus travailler désormais pour des confréries; en un mot, que lorsqu'il aurait affaire à un seul individu.

Il se retira dans son atelier de la Sapienza, près du couvent des Servites.

Pour chasser l'ennui, il imagina de chercher les moyens de congeler le mercure. Il dépensa de grosses sommes d'argent à ce fol essai qu'il avait tenté en compagnie d'un cerveau quelque peu dérangé, nommé Raffaello Borghini.

Heureusement il demanda aussi des distractions à l'étude. Ce fut alors qu'il peignit à l'huile une Conversion de saint Paul où l'on remarque la beauté des attitudes et des raccourcis des chevaux et des personnages. Ce tableau a trois brasses de longueur

Digitized by Google

et deux de hauteur. Rustici le donna à Pietro Martelli, chez les héritiers duquel on le voit maintenant ainsi que plusieurs autres productions de notre artiste.

Giovan-Francesco peignit également un charmant petit tableau de chasse qui appartient aujourd'hui à Lorenzo Borghini, amateur distingué.

Pour les religieuses de Santa-Lucia, dans la Via di San-Gallo, Rustici modela en terre une Apparition du Christ à Marie-Madeleine. Ce bas-relief fut ensuite verni par Giovanni della Robbia, et placé dans un encadrement en pierre de macigno, sur un autel de l'église des religieuses de Santa-Lucia.

Pour la chapelle du palais de Jacopo Salviati l'ancien, son intime ami, Rustici sculpta un magnifique médaillon en marbre renfermant une Madone. Il orna la cour du même palais, qui est situé au-dessus du pont alla Badia, d'une foule de médaillons en terre cuite qui furent presque tous détruits par la soldatesque, lors du siége de Florence.

Ce palais plaisait beaucoup à Rustici, aussi le prenait-il souvent pour but de ses promenades et de ses flâneries. Un jour qu'il s'y rendait par une grande chaleur, il se débarrassa de son *lucco*[1] qu'il cacha dans un buisson. Arrivé au palais, ce ne fut qu'au bout de deux jours qu'il songea à envoyer chercher son *lucco*. Lorsqu'il le vit rapporter par son émissaire, il ne put, dans son étonnement, s'empêcher de s'écrier : « Le monde est trop bon, il ne « durera pas longtemps. »

[1] *Lucco*, vêtement particulier aux citoyens florentins.

Digitized by Google

Giovan-Francesco était souverainement charitable. Jamais il ne laissait partir ceux qui s'adressaient à lui sans les avoir secourus. Il mettait son argent dans un panier, et, qu'il en eût peu ou beaucoup, il en donnait à quiconque lui en demandait. Un pauvre qui le voyait souvent aller à ce panier, ayant dit, croyant n'être pas entendu : « Oh ! mon « Dieu, si j'avais ce qu'il y a dans ce panier, comme « j'arrangerais bien mes affaires ! » Rustici, aux oreilles duquel parvinrent ces paroles, l'appela et, après l'avoir regardé fixement, lui versa dans un coin de sa cape tout le contenu du panier en lui disant : « Va, que Dieu te bénisse ! » Pour combler le déficit, Rustici eut recours, selon son habitude, à son ami Niccolò Buoni qui avait soin de ses revenus et qui lui donnait chaque semaine une certaine somme à laquelle les gens de la maison puisaient librement, car elle n'était jamais sous clef.

Revenons aux ouvrages de notre artiste. Il fit un beau Crucifix en bois, grand comme nature, qui devait être envoyé en France. Mais ce morceau et une foule de bas-reliefs et de dessins restèrent entre les mains de Niccolò Buoni, lorsque Rustici, pensant qu'il trouverait la fortune plus favorable en changeant de pays, résolut de s'éloigner de Florence.

Il exécuta, d'après le duc Julien qui lui témoigna constamment un vif intérêt, un portrait de profil et en demi-relief qu'il jeta en bronze, et que l'on voit aujourd'hui chez Messer Alessandro, fils de Messer Ottaviano de Médicis.

Giovan-Francesco donna au peintre Ruberto di

Filippo Lippi, son disciple, quantité de bas-reliefs, de modèles et de dessins, et entre autres une Léda, une Europe, un Neptune, un Vulcain et un Homme nu à cheval, d'une rare beauté, lequel est actuellement dans le cabinet de Don Silvano Razzi.

Rustici fit encore une statue de bronze, haute de deux brasses, représentant l'une des Grâces qui, d'une main, se presse le sein. On ne sait ce qu'est devenue cette figure.

En outre, Giovan-Francesco modela en terre une multitude de chevaux qu'il donna à divers de ses amis, car il était généreux autant que la plupart des hommes sont avares.

L'honorable gentilhomme Dionigi da Diaceto, qui lui dirigea ses affaires comme Niccolò Buoni, lui doit également bon nombre de bas-reliefs.

Personne n'eut jamais un caractère plus enjoué et à la fois plus excentrique que Giovan-Francesco.

Sa passion pour les animaux était poussée à un degré dont personne non plus n'approcha jamais. Il avait apprivoisé un porc-épic qui se tenait sous la table comme un chien, mais qui, parfois, lardait les jambes des convives de façon à les forcer de les rejeter précipitamment en arrière. Il nourrissait un aigle et un corbeau qui disait certaines phrases avec tant de netteté, que l'on croyait entendre parler un homme. Dans une chambre murée, il avait des serpents et des couleuvres dont il s'amusait à observer les jeux, principalement pendant l'été.

La nécromancie lui offrait aussi des distractions, et il s'en servait quelquefois pour causer d'étranges

Digitized by Google

et divertissantes frayeurs à ses élèves et à ses amis.

Dans ses ateliers de la Sapienza se rassemblait la joyeuse Société du Chaudron, composée de douze membres que voici : Rustici, Andrea del Sarto, le peintre Spillo, Domenico Puligo (4), l'orfévre Robetta (5), Aristotile da San-Gallo, Francesco di Pellegrino, Niccolò Buoni, l'excellent chanteur et musicien Domenico Baccelli, le sculpteur Solosmeo (6), Lorenzo dit Guazzetto, et le peintre Ruberto di Filippo Lippi. Ce dernier avait été élu provéditeur de la société. Chacun des douze associés avait la permission d'amener quatre amis à certains repas solennels.

Comme ce genre de réunion est aujourd'hui presque entièrement tombé en désuétude, je n'hésite pas à fournir quelques détails sur la manière dont les choses s'y passaient.

Chaque convive devait apporter un plat remarquable par sa singularité. Le président, choisi dans le sein de la société, recevait le plat et le donnait à qui bon lui semblait. Une fois à table, les convives prenaient part à tous les plats. Deux plats se rencontraient-ils semblables, leurs inventeurs étaient condamnés à une amende.

Giovan-Francesco, ayant un jour à traiter ses confrères, les reçut tous dans une cuve gigantesque transformée en chaudron, à l'aide de peintures et de toiles si habilement agencées, que l'assemblée paraissait plongée dans l'eau jusqu'à mi-corps. De l'anse du chaudron, accrochée à la voûte, ruisselait une abondante clarté. Lorsque tous les convives

Digitized by Google

furent assis, il surgit au milieu d'eux un arbre dont chaque branche soutenait un plat. Les mets enlevés, l'arbre disparaissait au bruissement harmonieux d'une musique cachée, et remontait bientôt chargé d'un nouveau service, tandis que des valets versaient des vins précieux.

A ce banquet, Rustici offrit un pâté en forme de chaudron, plein d'une sauce exquise dans laquelle Ulysse plongeait son père pour le rajeunir. Sous les doigts de notre artiste, deux chapons avaient usurpé les traits du mari de Pénélope et de l'aïeul du vertueux Télémaque.

Andrea del Sarto présenta un temple à huit faces pareil à celui de San-Giovanni, mais élevé sur des colonnes. Le pavé était un immense plat de gelée, orné de compartiments en mosaïque de couleurs variées. De gros et grands saucissons représentaient, à s'y méprendre, des colonnes de porphyre. Les bases et les chapiteaux étaient en fromage de Parme, les corniches en sucre, et la tribune en tranches de frangipane. Un lutrin, sculpté dans un morceau de foie, et surmonté d'un livre en lazagnes, où le plain-chant était écrit et noté avec des grains de poivre, occupait le centre du chœur. Des grives rôties, ouvrant un large bec, droites sur pattes, et couvertes de légers surplis taillés dans le lard, chantaient au lutrin. Deux pigeons remplissaient l'office de contrabbasso, et six ortolans celui de soprano.

Le peintre Spillo avait déguisé une oie colossale en serrurier, et l'avait munie de tous les outils nécessaires pour raccommoder le chaudron au besoin.

Digitized by Google

Domenico Puligo d'un cochon de lait avait fait une jeune fille armée d'une quenouille et préposée à la garde d'une couvée de poussins.

L'orfévre Robetta avait métamorphosé en enclume une tête de veau.

Les inventions des autres convives furent non moins belles et non moins appétissantes; mais nous les passerons sous silence pour dire quelle fut l'origine de la société de la Truelle dont Rustici fit également partie.

L'an 1512, Ser Bastiano Sagginati, Ser Raffaello del Beccaio, Ser Cecchino de' Profumi, Girolamo del Giocondo et le Baia soupaient un soir, avec le fifre Feo d'Agnolo, dans le jardin que ce joyeux et spirituel bossu possédait à Campaccio. Pendant que l'on mangeait la crème, le Baia aperçut, dans un coin du jardin, à côté de la table, un tas de mortier dans lequel était plantée une truelle qu'un maçon y avait laissée la veille. Le Baia prit avec cette truelle un peu de mortier, qu'il lança adroitement dans la bouche de Feo au moment où celui-ci s'apprêtait à engouffrer une immense cuillerée de crème. A cette vue, tous les convives se mirent à crier: « Truelle! truelle! » et décidèrent qu'en mémoire de la mésaventure de Feo serait créée une société portant le nom de la Truelle.

Cette société se divisait en *majeure* et en *mineure,* pour nous servir de l'expression du temps. Chacune de ces catégories comptait douze membres.

Une truelle, à laquelle on ajouta plus tard ces petits tonneaux noirs, à gros ventre, que l'on ap-

Digitized by Google

pelle en Toscane *cazzuola* [1], telles étaient les armes de la société. Son patron était saint André, duquel on célébrait la fête par un magnifique et solennel repas, conformément aux statuts.

Les premiers membres de la *majeure* furent Jacopo Bottegai, Francesco Rucellai et Domenicò, son frère, Giovan-Battista Ginori, Girolamo del Giocondo, Giovanni Miniati, Niccolò del Barbigia et Mezzabotte, son frère, Cosimo da Panzano et Matteo, son frère, Marco Jacopi et Pieraccino Bartolini.

La *mineure* avait pour membres Ser Bastiano Sagginotti, Ser Raffaello del Beccaio, Ser Cecchino de' Profumi, le peintre Giuliano Bugiardini, le peintre Francesco Granacci, Giovan-Francesco Rustici, Feo le bossu et le musicien Talina, son compagnon, le fifre Pierino, le trombone Giovanni et le bombardier Baia.

Les adhérents furent Bernardino di Giordano, le Talano, le Caiano, Buon Pocci, Domenico Barlacchi (7), Maestro Jacopo del Bientina, et Messer Giovan-Battista di Cristofano Ottonaio, ces deux derniers hérauts de la Seigneurie de Florence.

En peu d'années, la société de la Truelle acquit une telle renommée, que l'on vit y entrer le signor Giuliano de' Medici, Ottangolo Benvenuti, Giovanni Canigiani, Giovanni Serristori, Giovanni Gaddi, Giovanni Bandini, Luigi Martelli, Paolo da Romena, et Filippo Pandolfini.

La société admit aussi, comme adhérents, le peintre Andrea del Sarto, le trombone Bartolom-

[1] *Cazzuola*, truelle.

Digitized by Google

meo, Ser Bernardo Pisanello, le drapier Piero, le mercier Gemma, et enfin le médecin Manente da San-Giovanni.

La société donna, à diverses époques, de nombreuses fêtes. Pour que le souvenir ne s'en perde pas tout à fait, j'en passerai quelques-unes en revue.

La première fut ordonnée par Giuliano Bugiardini, et eut pour théâtre une salle de l'Aia, où nous avons dit ailleurs que furent jetées en bronze les portes du temple de San-Giovanni.

Le président enjoignit à chacun de ses confrères d'arriver au lieu du rendez-vous revêtu d'un costume de fantaisie. Ceux qui auraient adopté le même déguisement devaient être frappés d'une amende.

A l'heure dite parurent les costumes les plus magnifiques et les plus bizarres que l'on puisse imaginer.

Lorsque le souper fut servi, les premières places furent attribuées aux convives qui étaient vêtus en princes, les riches et les gentilshommes vinrent à la suite, et le bas de la table fut occupé par les pauvres. Inutile de dire quels divertissements et quels jeux succédèrent au repas; il est facile de se les figurer.

A un autre festin ordonné par le Bugiardini et par Giovan-Francesco Rustici, tous les convives se présentèrent habillés, ceux-ci en maçons, ceux-là en manœuvres.

Les membres de la *majeure* remplissaient le rôle de maçons et avaient à la ceinture le marteau et la

Digitized by Google

truelle; ceux de la *mineure,* métamorphosés en manœuvres, avaient à la ceinture la truelle seulement et étaient munis d'un oiseau [1] et d'un levier.

Lorsque tous les sociétaires furent réunis, le président leur montra le plan d'un édifice qu'il fallait bâtir. Les maîtres se rangèrent alors autour d'une table sur laquelle les manœuvres apportèrent dans leurs oiseaux les matériaux destinés aux fondements, c'est-à-dire pour mortier, des lazagnes et de la crème sucrée, pour sable du fromage mêlé à diverses épices, pour gravier de grosses dragées et des *berlingozzi* [2], pour briques et pour tuiles des pains et des gâteaux. Quand on fut arrivé au soubassement, les maîtres le jugèrent défectueux et le brisèrent à coups de marteaux : l'ayant trouvé rempli de tourtes, de foies et d'autres mets semblables, ils le mirent au pillage. Ils démolirent ensuite une colonne farcie de chapons et de tripes de génisse, puis, ils attaquèrent la base, formée de fromage de Parme, un merveilleux chapiteau de tranches de chapon et de rouelles de génisse, et une cimaise de langues. Ils n'épargnèrent pas davantage l'architrave, la frise et la corniche, qui renfermaient tant de choses exquises, que leur énumération nous entraînerait trop loin; qu'il nous suffise d'ajouter que le signal de la retraite fut donné par une pluie artificielle accompagnée de nombreux coups de tonnerre.

A quelque temps de là, Matteo da Panzano, étant

[1] On appelle *oiseau* la machine dont les manœuvres se servent pour porter le mortier sur leurs épaules.

[2] *Berlingozzi*, sorte de gâteau feuilleté de forme ronde.

Digitized by Google

président de la société, fut l'ordonnateur de la fête que nous allons décrire.

Cérès, à la recherche de sa fille Proserpine enlevée par Pluton, alla supplier les confrères de la Truelle de l'accompagner en enfer. Ceux-ci, après divers pourparlers, y consentirent et pénétrèrent avec elle dans une salle où pour toute entrée s'offrait une immense gueule de serpent, près de laquelle aboyait Cerbère. Pluton parut, et ne répondit aux réclamations de Cérès qu'en la priant d'assister à ses noces avec la compagnie; l'invitation fut acceptée, et la gueule monstrueuse du serpent livra passage dans une vaste salle circulaire, blafardement éclairée.

Un démon d'une prodigieuse laideur, armé d'une fourche de fer, conduisit les invités à une table couverte de draperies noires.

Pluton commanda qu'en l'honneur de ses noces, les tourments des damnés cessassent durant le repas, et ainsi fut fait. Seulement, à un signal donné, des petites gerbes de feu s'élancèrent soudainement, et montrèrent tous les supplices des réprouvés peints sur les parois de la salle.

Sur les plats de ce banquet infernal étaient entassés des serpents, des couleuvres, des lézards, des tarentules, des crapauds, des grenouilles, des scorpions, des chauve-souris et d'autres semblables animaux; mais ces hideuses enveloppes recélaient la chair la plus succulente.

Ces mets étaient placés sur la table à l'aide d'une pelle par des démons, tandis qu'un autre agent de

Digitized by Google

l'enfer versait à chaque convive des vins délicieux dans des creusets qui tenaient lieu de verres.

Après ce premier service, qui pouvait passer pour une entrée, on sema sur la table, en guise de dessert, comme si le repas à peine commencé eût tiré à sa fin, des sucreries qui avaient l'apparence d'ossements de morts.

Pluton dit ensuite qu'il voulait aller se reposer avec Proserpine, et ordonna que les tortures des damnés eussent à recommencer. Aussitôt toutes les lumières s'éteignirent, et l'on entendit un lugubre concert de plaintes, de lamentations et de hurlements.

Puis, au milieu des ténèbres, scintilla une étoile qui montra à l'un des assistants le bombardier Baia, condamné au plus affreux supplice par Pluton, pour avoir osé donner aux Florentins, dans ses feux d'artifice, des représentations de l'enfer.

Pendant que les regards étaient attachés à ce douloureux spectacle, le funèbre appareil s'évanouit tout à coup. De brillantes girandoles éclairaient la scène, des plats vraiment royaux avaient succédé aux ossements et aux reptiles, et les sinistres démons avaient été remplacés par des valets magnifiquement costumés.

Après le repas, une comédie intitulée Filogenia compléta dignement cette fête qui dura jusqu'à la pointe du jour.

Deux ans plus tard, la présidence étant échue pour la seconde fois à Matteo da Panzano, il profita de cette occasion pour donner une leçon à quel-

Digitized by Google

ques-uns de ses confrères, qui avaient dépensé à certains festins des sommes exorbitantes.

D'abord, il fit peindre au-dessus de la porte de l'Aia, lieu des réunions de la société, un sujet semblable à ceux que l'on voit ordinairement sur les façades et les portiques des hôpitaux, c'est-à-dire le directeur de l'hôpital accueillant des pauvres et des pèlerins. Cette peinture ne fut découverte que le soir de la fête, au moment où arrivèrent les sociétaires.

Ils furent reçus à la porte par le directeur de l'hôpital, qui les introduisit dans une vaste salle bordée de lits de chaque côté, et en un mot, complétement transformée en infirmerie

Au milieu de cette salle, autour d'un grand feu, étaient assis, déguisés en misérables gueux, le Bientina, Battista dell' Ottonaio, le Barlacchi, le Baia et d'autres gens d'esprit qui, feignant de ne point apercevoir ceux qui entraient, déchiraient à belles dents, sans s'épargner eux-memes, les membres de la compagnie qui avaient gaspillé leur argent en banquets et en divertissements.

Lorsque tous les associés furent rassemblés, saint André leur patron s'avança, les tira de l'hôpital, et les conduisit dans une autre salle splendidement décorée, où ils soupèrent joyeusement. Puis, saint André leur enjoignit, avec douceur, de célébrer une seule fête solennelle chaque année, afin d'éviter l'hôpital.

La société se conforma à cet ordre, et, pendant nombre d'années, se réunit à un somptueux banquet, suivi d'une comédie.

Digitized by Google

C'est ainsi qu'à diverses époques l'on vit jouer, comme nous l'avons dit dans la biographie d'Aristotile da San-Gallo, la Calandra, du cardinal Bernardo di Bibbiena, les Suppositi et la Cassaria, de l'Ariosto, la Clizia et la Mandragola, de Machiavello.

Lorsque Francesco et Domenico Rucellai présidèrent la société, ils choisirent la première fois, pour sujet de leur fête, l'Histoire des Harpies de Phinée, et une autre fois une dispute de philosophes sur la Trinité, où ils firent montrer par saint André un ciel peuplé de tous les chœurs d'anges.

Avec l'aide de Jacopo Sansovino, d'Andrea del Sarto et de Rustici, Giovanni Gaddi représenta un Enfer où Tantale servit un splendide festin aux sociétaires déguisés en dieux de l'Olympe. Des jardins, des paradis, des feux d'artifice, et d'autres merveilles dont la description nous mènerait trop loin, ajoutèrent un charme extraordinaire à cette fête.

Luigi Martelli, quand son tour de traiter la compagnie fut arrivé, donna son souper chez Giuliano Scali (8), près de la porte Pinti. Il montra dans une salle le cruel Mars entouré de cadavres sanglants, et dans une autre chambre Mars et Vénus, couchés sur un lit, et bientôt après captifs sous les filets de Vulcain, qui appelle les dieux pour qu'ils soient témoins de sa vengeance.

Mais cette digression qui, sous certains rapports mentionnés plus haut, nous a semblé utile, paraîtra peut-être trop longue à nos lecteurs. Revenons donc à Rustici.

Digitized by Google

Après l'expulsion des Médicis, qui eut lieu en 1528, le séjour de Florence devint odieux à notre artiste, au point qu'il laissa le soin de toutes ses affaires à Niccolò Buoni, et qu'il s'en alla en France avec son élève Lorenzo Naldini, surnommé Guazzetto.

Arrivé à Paris, Rustici fut présenté par ses amis Giovan-Battista della Palla et Francesco di Pellegrino à François Ier, qui lui témoigna beaucoup d'amitié, et lui accorda une pension annuelle de cinq cents écus.

Rustici fit pour ce prince divers ouvrages sur lesquels nous n'avons point de renseignements précis.

En dernier lieu, il lui fut commandé une statue équestre de François Ier, deux fois grande comme nature.

Ses modèles plurent au roi, qui lui donna un vaste palais pour exécuter ses moules et pour jeter en bronze la statue. Par malheur, François Ier mourut avant l'achèvement de l'entreprise. Son successeur, Henri II, supprima des pensions, et restreignit les dépenses de la cour, si bien que Rustici, déjà fort âgé et assez dépourvu d'argent, fut, dit-on, réduit pour vivre à louer le palais qu'il tenait de la munificence de François Ier. Mais le sort impitoyable lui réservait une secousse plus rude encore. Henri II lui enleva son palais pour en gratifier Piero Strozzi.

Rustici se serait alors trouvé sans aucune ressource, si, touché de son infortune, Piero Strozzi ne fût allé à son aide. Ce généreux seigneur l'installa dans une abbaye qui appartenait à son frère (9),

Digitized by Google

l'entoura de serviteurs, et en un mot le traita, jusqu'à son dernier jour, avec tous les égards dus à sa vieillesse et à son haut mérite.

Giovan-Francesco mourut à l'âge de quatre-vingts ans. Presque tout ce qu'il possédait resta entre les mains de Piero Strozzi.

Pendant son séjour à Paris, Rustici fit un gracieux accueil à Antonio Mini, qui lui donna quelques cartons, dessins et modèles de la main de son maître Michel-Ange Buonarroti, dont une partie fut remportée de France à Florence par le sculpteur Benvenuto Cellini.

Rustici se distingua non-seulement par son talent, mais encore par sa douceur, sa bonté, sa bienfaisance; aussi n'est-il pas étonnant qu'il ait été libéralement secouru dans sa détresse par Piero Strozzi, car le bien que l'on a fait au prochain est toujours récompensé par Dieu.

Rustici était très-bon dessinateur, comme le prouvent ses dessins que renferment notre collection et celle du révérend Don Vincenzo Borghini.

Lorenzo Naldini, surnommé Guazzetto, disciple de Rustici, laissa en France de nombreuses et excellentes sculptures, sur lesquelles je n'ai pu me procurer aucun détail. Je ne sais pas davantage quels sont tous les ouvrages que la France doit à son maître. Il est à croire que, durant les longues années que Rustici passa dans ce pays, il ne resta ni oisif, ni constamment occupé de la statue équestre de François Ier.

Lorenzo Naldini possédait, hors de la porte San-

Gallo, une habitation que le peuple jeta à terre en même temps que les autres maisons des faubourgs, lors du siége de Florence. Ce désastre le toucha si vivement, quand il revint dans sa patrie l'an 1540, qu'à un quart de mille de Florence il se couvrit les yeux avec son chaperon pour ne point apercevoir les décombres du faubourg et de sa maison. Les gardes de la porte San-Gallo, le voyant ainsi encapuchonné, lui demandèrent ce que cela voulait dire; mais ils ne firent que rire de son chagrin. Après un court séjour à Florence, Lorenzo emmena sa mère et retourna en France, où il travaille encore aujourd'hui.

Jusqu'à présent le nom de Giovan-Francesco Rustici, que l'Italie a inscrit parmi ceux des plus grands maîtres qu'elle se glorifie d'avoir produits, n'a eu aucun retentissement en France. Cependant Rustici est un de ces généreux Florentins qui, après avoir accompli dans leur patrie l'œuvre de rénovation si longtemps sollicitée par toutes les intelligences, vinrent convier nos artistes à goûter les fruits de la science ultramontaine.

Au commencement de sa route, le Rustici eut le bonheur de rencontrer un de ces princes de la terre qui communiquent le courage aux timides, la force et le génie aux faibles. Guidé et inspiré par le divin Léonard de Vinci, dont il sut gagner l'amitié par

Digitized by Google

les grâces de son esprit, l'aménité et la franchise de son caractère, il ne tarda pas à pouvoir attaquer d'une main ferme et savante le marbre et le bronze.

Malheureusement, de toutes ses productions il ne reste guère que son saint Jean-Baptiste prêchant entre un lévite et un pharisien. Si ce groupe ne suffit pas pour que l'on suive le Rustici dans les diverses évolutions de ses progrès et de son talent, il est du moins plus que suffisant pour lui assurer une place distinguée parmi les plus illustres maîtres du xvi[e] siècle. En effet, il s'y montre, par la profondeur de l'expression, penseur comme le Vinci, par la pureté du modelé et la précision des attaches et des mouvements, dessinateur et anatomiste comme Michel-Ange. On peut affirmer sans crainte que les acquisitions complètes de la renaissance sont résumées dans cet admirable morceau, où se lisent facilement tous les secrets, tous les mystères de la science, et où se déploient avec majesté toutes les variétés de la forme, toutes les magnificences de la nature vivifiées par le sentiment de la beauté la plus pure et par la plus mâle audace : sublime et magique harmonie, aujourd'hui détrônée par la pâle et froide mesquinerie des réalités individuelles.

NOTES.

(1) Le cardinal Jean de Médicis fut pape sous le nom de Léon X.

(2) Le cardinal Jules de Médicis devint pape sous le nom de Clément VII.

Digitized by Google

(3) Voyez les *Dialoghi sopra le tre belle arti*, p. 30.

(4) Voyez la vie de Domenico Puligo, t. IV.

(5) On trouve quelques belles estampes du temps de Rustici où on lit le nom de Robetta.

(6) Vasari parle de Solosmeo en différents endroits de son livre, notamment dans la biographie de Baccio Bandinelli, t. V.

(7) Les facéties du Barlacchi ont été recueillies et imprimées.

(8) Le palais des Scali passa plus tard aux comtes della Gherardesca.

(9) Le cardinal Lorenzo Strozzi, frère de Pietro et de Leone, prieur de Capoue.

Digitized by Google

FRANCESCO DE' SALVIATI,

PEINTRE FLORENTIN.

Francesco de' Salviati naquit l'an 1510. Son père, nommé Michelagnolo de' Rossi, était fabricant de velours. Ce brave homme était chargé d'une nombreuse famille, et par conséquent, ayant besoin d'être aidé, voulut que Francesco exerçât son métier. Mais Francesco ne se sentait que de l'aversion pour cette profession, bien qu'elle eût été anciennement pratiquée par des personnages fort riches et fort considérés. Il avait tourné ses pensées d'un autre côté, et n'obéissait à son père qu'à contre-cœur.

Intimement lié avec les fils de l'honorable citoyen Domenico Naldini qui dem uraient comme lui dans la Via de' Servi, il avait pris des manières nobles et distinguées, et conçu un goût très-vif pour le dessin. Il fut encouragé à suivre son inclination par le jeune orfévre Diacceto, son cousin, qui lui enseignait le peu qu'il savait lui-même et lui prêtait des dessins de bons maîtres, que notre Francesco copiait en cachette avec une application incroyable.

Domenico Naldini, s'étant aperçu des disposi-

Digitized by Google



Digitized by Google

tions de Francesco, parla si chaudement à Michelagnolo, qu'il se décida à mettre son fils en apprentissage chez le père de Diacceto qui était également orfévre. Peu de mois suffirent à Francesco pour faire des progrès vraiment étonnants.

Dans ce temps, il y avait à Florence une compagnie de jeunes artistes qui avaient coutume de se réunir quelquefois, les jours de fête, pour dessiner les meilleurs ouvrages de la ville. Nanni di Prospero delle Corniuole, Francesco dal Prato, Nannoccio da San-Giorgio, et quantité d'autres enfants qui plus tard devinrent des maîtres habiles, composaient cette compagnie ; mais aucun d'eux ne travaillait avec plus d'ardeur que Francesco.

C'est à cette époque que Francesco et Giorgio Vasari contractèrent une étroite amitié, comme nous allons le raconter.

L'an 1523, lorsque Silvio Passerini, cardinal de Cortona, traversa Arezzo en qualité de légat du pape Clément VII, Antonio Vasari lui présenta Giorgio son fils aîné, qui alors était âgé de neuf ans seulement. Le cardinal, voyant que cet enfant avait si bien profité des leçons de Messer Antonio da Saccone et de Messer Giovanni Polastra, qu'il était en état de réciter couramment une grande partie de l'Énéide, et que, grâce aux soins du peintre français Guillaume de Marseille (1), il était déjà initié aux principes du dessin, pria Antonio de le lui amener à Florence. Il le confia aux soins de Messer Niccolò Vespucci, chevalier de Rhodes, qui demeurait près du Ponte-Vecchio, et le fit entrer dans l'atelier de

Digitized by Google

Michel-Ange Buonarroti. Francesco habitait alors la ruelle de Bivigliano, où son père avait loué une vaste maison pour sa fabrique de velours. Dès qu'il sut que Vasari était à Florence, il se mit en relation avec lui, en lui faisant montrer par Messer Marco da Lodi, gentilhomme du cardinal de Cortona, un beau portrait qu'il avait peint sous la direction de Giuliano Bugiardini (2). Tandis que Francesco travaillait chez ce maître, Vasari, de son côté, continuait d'étudier les belles-lettres, et par l'ordre du cardinal assistait chaque jour, pendant deux heures, aux leçons que le savant Pierio donnait à Hippolyte et à Alexandre de Médicis. L'amitié que Vasari et Francesco se vouèrent fut inaltérable, bien que plusieurs personnes aient cru le contraire.

Vasari était depuis quelques mois avec Michel-Ange, lorsque ce grand artiste fut appelé à Rome par le pape Clément VII, qui le chargea de commencer la bibliothèque de San-Lorenzo. Avant de partir, Michel-Ange plaça Vasari chez Andrea del Sarto. Souvent Giorgio dérobait à ce maître des dessins pour les prêter à Francesco, qui passait avec une joie extrême les nuits et les jours à les copier. Vasari, ayant ensuite passé à l'école de Baccio Bandinelli, se remua si bien, qu'il y attira Francesco; et ce fut à leur mutuel profit, car ils firent ensemble plus de progrès en un mois, qu'ils n'en avaient fait en deux ans, lorsqu'ils travaillaient chacun de son côté. Il en fut de même pour le jeune Nannoccio, qui était alors avec Baccio et duquel nous avons déjà parlé ailleurs (3).

Digitized by Google

L'an 1527, lors de l'expulsion des Médicis de Florence, on lança du haut du palais de la Seigneurie, sur les assaillants, un banc qui alla par hasard frapper et briser en trois morceaux un bras du David de Buonarroti. Ces morceaux gisaient à terre depuis trois jours sans que personne s'en fût emparé, quand Francesco alla en avertir Giorgio au Ponte-Vecchio. Les deux enfants coururent aussitôt sur la place, et, sans se préoccuper du danger, enlevèrent au milieu des soldats le bras du David qu'ils portèrent dans la maison de Michelagnolo, père de Francesco. Ce bras fut plus tard rendu au duc Cosme, qui le fit restaurer.

Le cardinal Cortona ayant partagé l'exil des Médicis, Antonio Vasari ramena son fils à Arezzo. Giorgio et Francesco, qui s'aimaient comme des frères, furent désolés de cette séparation; mais elle ne fut pas de longue durée. Le mois d'août suivant, Giorgio se vit enlever par la peste son père et ses plus proches parents. Francesco, qui lui-même avait failli être victime du fléau, lui écrivit d'une manière si pressante, qu'il retourna à Florence.

Stimulés par le besoin et par le désir de s'instruire, Francesco et Giorgio, durant deux années entières, se livrèrent à l'étude avec une ardeur incroyable dans l'atelier de Raffaello del Brescia, où ils se rencontrèrent encore avec Nannoccio da San-Giorgio. Francesco, qui était le plus dépourvu de ressources, fut alors forcé de faire quantité de petits tableaux pour vivre.

L'an 1529, Francesco et Nannoccio quittèrent

Digitized by Google

l'atelier de Raffaello del Brescia pour celui d'Andrea del Sarto; ils y restèrent tout le temps du siége de Florence, mais ils eurent lieu de regretter de n'avoir pas suivi Giorgio à Pise, où il s'était réfugié chez l'orfévre Manno. Il y employa quatre mois à apprendre l'orfévrerie. De Pise, Giorgio alla à Bologne, au moment où Clément VII couronna l'empereur Charles-Quint.

Francesco, qui était resté à Florence, peignit un tableau votif pour un soldat qui, pendant le siége, avait été assailli dans son lit et avait échappé miraculeusement à la mort. Cet ouvrage, malgré son peu d'importance, est étudié et exécuté avec une rare perfection. Il y a quelques années, il tomba entre les mains de Giorgio Vasari, qui le donna à Don Vincenzio Borghini, directeur de l'hôpital degl' Innocenti.

Pour les moines noirs de l'abbaye, Francesco fit sur un tabernacle du Saint-Sacrement, sculpté en forme d'arc de triomphe, par le Tasso, trois petits sujets, dont le premier représente le sacrifice d'Abraham; le second, les Israélites recueillant la manne, et le troisième, les Israélites mangeant l'agneau pascal avant d'abandonner l'Égypte (4).

Il exécuta ensuite un tableau, que Francesco Sertini envoya en France, et où l'on voyait sur le premier plan la Trahison de Dalila, et dans le lointain les Philistins écrasés sous les ruines du temple renversé par Samson. Dans cet ouvrage, Francesco se montra le plus habile de tous les jeunes artistes qui étaient alors à Florence.

Digitized by Google

Peu de temps après, le cardinal Salviati pria Benvenuto della Volpaia, qui se trouvait à Rome, de lui chercher un jeune peintre qui s'attachât à son service, et auquel il s'engageait à laisser toutes les facilités nécessaires pour étudier; Benvenuto lui proposa Francesco comme le plus digne d'obtenir cette faveur. Le cardinal lui remit aussitôt de l'argent pour que rien ne retardât le départ de Francesco. Dès que celui-ci fut à Rome, il sut gagner les bonnes grâces du cardinal, qui lui accorda un logement à Borgo-Vecchio, un traitement mensuel de quatre écus et une place à la table de ses gentilshommes; Francesco, comme il est facile de l'imaginer, fut enchanté de sa nouvelle condition. Les premiers ouvrages qu'il fit pour le cardinal furent une belle Madone, et un tableau sur toile représentant un Seigneur français poursuivant une biche qui se réfugie dans le temple de Diane. Je conserve dans ma collection le dessin de cette dernière composition. Francesco peignit ensuite un magnifique tableau de Madone, où il introduisit le portrait de Cagnino Gonzaga et celui de la femme de ce seigneur, laquelle était nièce du cardinal.

Francesco et son ami Giorgio Vasari n'avaient pas de plus vif désir que d'être tous deux réunis à Rome. La fortune les servit à souhait. Peu de temps après sa querelle avec Clément VII, le cardinal Hippolyte de Médicis, en revenant à Rome, traversa Arezzo, où il rencontra Giorgio, qui était resté orphelin, et luttait de tous ses efforts pour se tirer d'embarras. Le cardinal, voulant que Giorgio fît

quelques progrès dans son art, chargea le commissaire Tommaso de' Nerli de le lui envoyer à Rome, dès qu'il aurait achevé une chapelle qu'il était en train de peindre à fresque pour les Olivetains de San-Bernardo. Le Nerli obéit ponctuellement aux ordres du cardinal. Giorgio partit donc pour Rome, où il n'eut rien de plus pressé que d'aller trouver Francesco. Celui-ci lui dit combien il était en faveur auprès du cardinal, combien il était heureux de pouvoir étudier à son gré, puis il ajouta: « Je suis content « du présent, j'espère encore mieux de l'avenir; car, « outre le plaisir que j'aurai à te voir et à parler « d'art avec toi, j'entrerai certainement au service « du cardinal Hippolyte de Médicis, si un jeune « peintre qu'il attend ne vient pas. » Giorgio savait bien que le jeune peintre que l'on attendait n'était autre que lui-même. Néanmoins il ne souffla mot, pour éviter la honte d'être démenti par l'événement, si par hasard le cardinal n'était plus dans les mêmes dispositions à son égard. Giorgio était à Rome depuis cinq jours déjà, lorsque enfin il songea à porter au cardinal une lettre que lui avait confiée Tommaso de' Nerli. Francesco l'accompagna au palais, où ils aperçurent, dans la salle des Rois, Marco da Lodi, qui avait quitté la maison du cardinal de Cortona pour celle d'Hippolyte de Médicis. Giorgio l'aborda, et lui dit qu'il avait une lettre du Nerli adressée au cardinal, et qu'il le priait de vouloir bien la lui remettre. A peine Messer Marco avait-il répondu qu'il s'acquitterait sans retard de cette commission, que le cardinal apparut. Giorgio lui baisa les mains, lui

Digitized by Google

présenta la lettre, et en reçut le plus gracieux accueil. Le cardinal ordonna ensuite à Jacopone da Bibbiena, son intendant, de donner à Giorgio un logement et une place à la table des pages. Francesco fut d'abord étonné que Giorgio ne lui eût rien dit de tout cela; mais il finit par comprendre qu'il avait agi pour le mieux. Giorgio, après avoir été installé par Jacopone dans une maison située derrière Santo-Spirito, passa l'hiver entier avec Francesco à copier tous les ouvrages les plus remarquables qu'il y avait à Rome. On ne pouvait dessiner, dans le palais pontifical, quand le pape s'y trouvait; mais, dès que Sa Sainteté partait pour Magliana (5), ce qui arrivait fréquemment, Francesco et Giorgio pénétraient dans les appartements, et y restaient, malgré le froid, du matin au soir, sans manger autre chose qu'un peu de pain.

Le cardinal Salviati, ayant désiré que la chapelle de son palais où il entendait la messe fût ornée de divers sujets de la vie de saint Jean-Baptiste, Francesco, avant d'entreprendre ce travail, se mit à dessiner le nu d'après nature avec Giorgio, puis à faire quelques études d'anatomie dans le Campo-Santo.

Lorsque le printemps fut arrivé, le cardinal Hippolyte, en partant pour la Hongrie, envoya Giorgio à Florence, avec ordre d'y exécuter des tableaux et des portraits qu'il devait envoyer à Rome. Mais, au mois de juillet, Giorgio, brisé par les fatigues de l'hiver, ne put résister aux chaleurs de l'été, et vit sa santé s'altérer au point qu'on fut forcé de le transporter en litière à Arezzo, au grand chagrin de

Digitized by Google

Francesco, qui lui aussi tomba si gravement malade qu'il faillit mourir. Dès qu'il fut guéri, il fut choisi par Maestro Filippo, de Sienne, sur la recommandation d'Antonio Labacco, pour peindre à fresque, dans une niche au-dessus de la porte de Santa-Maria-della-Pace, un Christ conversant avec saint Philippe, et, dans les angles, la Vierge et l'ange qui lui annonce sa mission divine.

La beauté de ces fresques engagea Maestro Filippo à charger Francesco de représenter, dans la même église, une Assomption de la Vierge (6). Francesco n'épargna aucun soin pour que cet ouvrage fût digne d'être à côté des chefs-d'œuvre que Raphaël d'Urbin, le Rosso et Baldassare, de Sienne, avaient laissés dans le même endroit. Ses efforts ne furent point infructueux. Il introduisit dans sa composition le portrait de Maestro Filippo, qui fut justement admiré.

A cette époque, on commença à ne plus appeler Francesco que Cecchino Salviati, du nom du cardinal, son protecteur; et ce surnom lui resta jusqu'à sa mort.

Le pape Paul III ayant succédé à Clément VII, Messer Bindo Altoviti fit peindre par Francesco, sur la façade de sa maison du pont Sant'-Agnolo, les armoiries du nouveau pontife, accompagnées de plusieurs grandes figures nues (7).

Vers le même temps, Francesco termina un excellent et beau portrait d'après Messer Bindo, qui envoya ce tableau à sa villa de San-Mizzano, où il est encore aujourd'hui (8).

Digitized by Google

Notre artiste peignit ensuite à l'huile, avec une application extrême, une superbe Annonciation pour l'église de San-Francesco-a-Ripa.

L'an 1535, lors de la venue de l'empereur Charles-Quint à Rome, Francesco orna l'arc de triomphe, construit à San-Marco par Antonio da San-Gallo, de plusieurs sujets en clair-obscur, qui furent les meilleurs de tous ceux que l'on vit en ce jour solennel.

Pier Luigi Farnese, ayant résolu d'enrichir d'édifices et de peintures la ville de Nepi, dont il venait d'être nommé seigneur, prit à son service Francesco, lui donna un logement au Belvedere, et lui commanda de retracer, à la gouache, différents sujets de la vie d'Alexandre le Grand, qui furent expédiés en Flandre, où on les reproduisit en tapisserie.

Francesco couvrit de fresques une vaste et magnifique salle de bains, pour le même Pier Luigi Farnèse.

Lorsque ce seigneur eut été créé duc de Castro, tous les préparatifs nécessités par son entrée dans cette ville furent dirigés par Francesco. Devant la porte de Castro, il éleva un arc de triomphe que maints vaillants artistes, et entre autres Alessandro de Settignano, dit Scherano, décorèrent de bas-reliefs et de statues. Deux autres arcs de triomphe en bois furent construits, l'un au Petrone et l'autre sur la place de la ville. Toute la menuiserie de ces deux monuments fut l'ouvrage de Battista Botticelli. Francesco exécuta encore à la même occasion une superbe décoration de théâtre.

Digitized by Google

Quelque temps après, il orna de dessins avec tout le soin imaginable un livre de Giulio Cammillo, que cet écrivain voulait offrir au roi François Ier.

Sur ces entrefaites, le cardinal Salviati lui demanda un dessin au crayon rouge, qu'il envoya à Fra Damiano de Bergame, pour que ce religieux le traduisît en marqueterie. Ce dessin, le meilleur que Francesco ait jamais produit, a pour sujet le Roi David sacré par Samuel.

Au-dessous de l'Ange apparaissant à Zacharie, que le jeune Florentin Jacopo del Conte avait peint pour Giovanni da Cepperello et Battista da San-Gallo, dans la seconde église de la confrérie della Misericordia de Rome, Francesco représenta la Vierge visitant sainte Élisabeth. L'an 1538, il termina cette fresque qui se distingue par la richesse de l'invention, l'entente de la composition et de la perspective, la beauté des nus et des draperies, l'élégance des têtes, et en un mot par la perfection de l'ensemble et des détails : aussi fut-elle l'objet de l'admiration de Rome entière (9). Autour d'une fenêtre, Francesco laissa quelques petits sujets d'une grâce merveilleuse, accompagnés de capricieux ornements en grisaille.

Dans le même temps, il fit plusieurs dessins et peignit, d'après un carton de Michel-Ange, Phaéton conduisant les chevaux du Soleil (10).

Il montra toutes ces choses à Giorgio, qui, après la mort du duc Alexandre, était allé à Rome pour deux mois. Francesco lui dit qu'aussitôt qu'il aurait achevé un jeune saint Jean, qu'il avait commencé

Digitized by Google

pour le cardinal Salviati, et une Passion du Christ, que Raffaello Acciaiuoli devait envoyer en Espagne, il irait revoir ses parents et ses amis à Florence. Il y avait encore son père et sa mère auxquels il fut d'un très-grand secours, surtout pour marier l'une de ses sœurs, et pour placer l'autre dans le monastère di Monte-Domini.

Il arriva à Florence, précisément au moment où l'on s'occupait des préparatifs des noces du duc Cosme et de la signora Doña Leonora de Toledo. On lui proposa de peindre, dans la cour du palais, l'Empereur couronnant le duc Cosme. Il accepta volontiers ce travail et il le commença; mais, l'envie de visiter Venise lui étant survenue, il chargea Carlo Portelli da Loro (11) de le terminer d'après un dessin qui est aujourd'hui dans notre collection.

En traversant Bologne, Francesco rencontra Giorgio, qui, après avoir conduit à fin deux tableaux dans l'église des Camaldules, et ébauché celui du maître-autel, avait quitté ce couvent pour mettre en train trois vastes pages destinées au réfectoire des religieux de San-Michele-in-Bosco. Pendant les deux jours que Francesco passa avec Giorgio, quelques-uns de ses amis essayèrent de lui faire commander un tableau dont les directeurs de l'hôpital della Morte avaient besoin; mais ces ignorants, malgré la beauté du dessin que leur présenta Francesco, ne surent point profiter de l'occasion qui leur était offerte d'avoir un ouvrage de la main d'un vaillant maître. Francesco, presque irrité de tant de sottise, partit de Bologne où il laissa plusieurs

Digitized by Google

dessins magnifiques à Girolamo Fagiuoli, avec mission de les graver et de les publier.

A Venise, Francesco fut gracieusement accueilli par le patriarche Grimani, pour lequel il peignit à l'huile Psyché recevant des offrandes et des hommages comme une déesse. Ce tableau est octogone. Il fut placé au milieu de quatre sujets également empruntés à l'histoire de Psyché par Francesco de Forli, dans un salon de la maison du patriarche, dont le plafond avait déjà été orné de festons par l'habile paysagiste Cammillo de Mantoue (12). La Psyché du Salviati l'emporte en beauté non-seulement sur les tableaux qui l'entourent, mais encore sur tous ceux qui sont à Venise. Notre artiste fit ensuite quelques gracieuses figurines dans une chambre enrichie de stucs par Giovanni d'Udine.

Pour les religieuses du Corpus-Domini de Venise, il peignit avec beaucoup de soin un Christ mort accompagné des Maries, et surmonté d'un ange planant dans les airs et tenant les mystères de la Passion.

Il exécuta ensuite le portrait de Messer Pietro Aretino, que ce poëte envoya au roi François Ier, avec des vers en l'honneur du peintre.

A la sollicitation de Don Giovan-Francesco da Bagno, Salviati entreprit et mena à bonne fin un tableau contenant de nombreuses et belles figures, qui est aujourd'hui dans l'église des religieuses de Santa-Cristina de Bologne, de l'ordre des Camaldules.

Salviati ne tarda pas à se déplaire à Venise, où il lui semblait que les dessinateurs étaient mal ap-

Digitized by Google

préciés. Après avoir visité les antiquités de Vérone, et examiné les ouvrages laissés par Jules Romain à Mantoue, il prit la route de Romagne et arriva à Rome l'an 1541.

A peine se fut-il reposé des fatigues du voyage, qu'il fit le portrait de Messer Giovanni Gaddi, et celui de Messer Annibal Caro, ses intimes amis, puis un superbe tableau pour la chapelle des Clercs de la chambre du pape. Il fut ensuite chargé de peindre à fresque une chapelle de l'église des Allemands, par un marchand de cette nation. Sur la voûte, il représenta la Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres; au milieu de l'une des parois, la Résurrection du Christ, et dans deux niches latérales, saint Étienne et saint Georges. Plus bas, il figura la Charité, près de saint Jean, donnant l'aumône à un pauvre, et à côté saint Albert, placé entre la Logique et la Prudence. Enfin, au-dessus de l'autel, il exécuta à fresque le Christ mort avec les Maries.

Vers cette époque, Francesco donna à la femme de l'orfévre florentin Pietro di Marcone, son compère, un magnifique dessin destiné à être reproduit sur un de ces plats dans lesquels on sert à manger aux nouvelles accouchées. Ce dessin renferme les diverses phases de la vie de l'homme, encadrées dans des festons appropriés à chaque âge. Entre le Soleil et la Lune, qui se détachent entre deux fonds oblongs, on voit Isais, ville d'Égypte (13), implorant la sagesse devant le temple de Minerve, pour montrer que l'on devait avant tout souhaiter la sagesse aux nouveau-nés. Piero di Marcone conserve avec

Digitized by Google

raison ce dessin comme une chose précieuse. Peu de temps après, Piero di Marcone et d'autres amis engagèrent Francesco Salviati à retourner à Florence, où il ne pouvait manquer, lui écrivaient-ils, d'être employé par le duc Cosme, qui n'avait autour de lui que des maîtres irrésolus et peu expéditifs. Salviati suivit ce conseil d'autant plus volontiers qu'il comptait beaucoup sur la protection de Messer Alamanno, frère du cardinal Salviati, et oncle du duc. Dès qu'il fut arrivé à Florence, il commença par peindre, pour Messer Alamanno, un superbe tableau de Madone, chez Francesco dal Prato, qui avait abandonné l'orfévrerie et la marqueterie pour exercer la peinture et jeter en bronze des figurines. Cet artiste avait son atelier dans l'œuvre de Santa-Maria-del-Fiore. Ce fut encore dans cet endroit que Salviati fit le portrait de Piero di Marcone et celui du pelletier Avveduto del Cegia, son intime ami, auquel il donna, entre autres choses, son propre portrait, peint à l'huile par lui-même. Lorsqu'il eut achevé la Madone dont nous avons parlé quelques lignes plus haut, il l'exposa dans l'atelier du Tasso, où elle fut vue par une foule de personnes, et d'autant plus admirée, que le Tasso, qui avait coutume de critiquer presque tout, ne cessait point de la vanter. Il alla même jusqu'à dire à Messer Pier Francesco, majordome du duc, que Son Excellence aurait dû confier à Salviati quelque travail important.

Messer Pier Francesco et Cristofano Rinieri, secondés par Messer Alamanno, agirent alors si chaudement en faveur de notre artiste, que le duc lui

Digitized by Google

permit de peindre la salle qui précède la chapelle du palais ducal. Francesco commença par dessiner divers sujets empruntés à la vie de Camille, puis il s'occupa de les distribuer convenablement dans les espaces de forme diverse qu'il avait à décorer. Lé manque de symétrie des portes et des fenêtres rendait cette opération très-difficile. La porte d'entrée partageait l'une des parois en deux grands compartiments, tandis que la paroi située en face était percée de trois fenêtres, et présentait quatre compartiments, dont chacun n'avait guère que trois brasses de largeur. A droite de la porte d'entrée, trois compartiments, séparés par deux fenêtres, occupaient la troisième paroi, tandis que celle qui se trouvait vis-à-vis était percée d'une porte en marbre conduisant à la chapelle, et d'une fenêtre garnie d'une grille de bronze. Cette dernière paroi n'offrait au pinceau qu'un seul champ d'une vaste étendue. Elle est ornée de pilastres corinthiens, d'une architrave enrichie de festons, de fleurs et de fruits, et sur lequel est assis un enfant tenant les armes des Médicis et celles de la maison de Tolède. Sur cette paroi, Francesco peignit Camille châtiant le maître d'école qui avait voulu lui livrer traîtreusement les enfants des principaux habitants de la ville de Falisque; et ensuite Camille mettant en fuite les Gaulois, et incendiant leurs tentes. A côté de ces deux sujets, Francesco figura l'Occasion saisissant la Fortune aux cheveux, et plusieurs devises de Son Excellence, accompagnées d'ornements d'une élégance merveilleuse. Sur la

Digitized by Google

paroi où se trouve la porte d'entrée, il fit deux grands et superbes tableaux. Le premier représente Camille renversant les balances où Brennus vient de jeter son épée, et le second, Camille couronné par la Renommée, et traîné sur un char de triomphe attelé de quatre chevaux, et précédé d'une foule de prêtres portant la statue de Junon, des vases et des trophées. Le char est environné de prisonniers et suivi de soldats, parmi lesquels on reconnaît Francesco. Rome apparaît dans le lointain. Au-dessus de la porte, la Paix, environnée de prisonniers, brûle un monceau d'armes. Tous ces divers sujets sont traités avec un tel soin, qu'on ne saurait rien imaginer de mieux. Dans les deux principaux compartiments de la paroi percée de trois fenêtres, Francesco plaça deux niches, contenant l'une Diane tirant une flèche de son carquois, et l'autre le dieu Mars, sous les pieds duquel est un Gaulois. Les deux compartiments latéraux sont occupés par deux figures du Temps. Sur la dernière paroi, percée de deux fenêtres, on voit à droite le Soleil et à gauche la Lune, tels que les Égyptiens les représentent. Le compartiment du milieu renferme la Faveur sous les traits d'un jeune homme nu, monté sur une roue, et entouré de l'Envie, de la Haine, de la Médisance, des Honneurs, des Plaisirs, et de tous les autres personnages allégoriques dont parle Lucien. Au-dessus des fenêtres, Francesco peignit une frise pleine de beaux enfants nus, et différents sujets de l'histoire de Camille. Vis-à-vis de la Paix, qui brûle des armes, est l'Arno tenant une corne d'abon-

Digitized by Google

dance, et montrant Florence, les papes et les héros de la maison Médicis. Autour de la même salle, règne un soubassement orné de cariatides tenant des guirlandes. Francesco, désireux de léguer à sa patrie un souvenir digne de lui, exécuta cet ouvrage avec toute l'application imaginable, et, malgré les nombreuses contrariétés qu'il éprouva, il réussit à le conduire à bonne fin.

Francesco était d'un caractère mélancolique, et voulait presque toujours être seul lorsqu'il travaillait. Néanmoins, quand il commença la décoration de la salle que nous venons de décrire, il dompta son humeur et permit gracieusement au Tasso et à ceux de ses amis qui lui avaient rendu service, de le regarder peindre; il n'épargnait même rien pour tâcher de leur être agréable. Mais à peine se crut-il solidement ancré à la cour, que son naturel bilieux et caustique reprit le dessus. Il n'eut plus d'égards pour personne, et ce qui fut pis, il se mit à critiquer amèrement les ouvrages de ses rivaux, et à élever jusqu'aux nues ses propres productions. Cette conduite irrita bien des gens, et lui valut l'inimitié du Tasso et de maints autres personnages qui ne tardèrent pas à lui susciter de sérieuses inquiétudes. En effet, tout en louant son habileté, sa facilité et sa prestesse, il leur était facile de lui trouver le défaut de la cuirasse. Et afin de ne pas lui laisser le temps de se créer une position inexpugnable, ils ne perdirent pas un moment pour l'attaquer. Ils formèrent donc aussitôt une cabale qui alla disant de tous côtés que les peintures de la salle de la chapelle ne

Digitized by Google

réussissaient pas, et que Francesco peignait de pratique et n'étudiait rien. Sous ce rapport, ils l'accusaient vraiment à tort; car, bien qu'il eût le travail plus facile que qui que ce fût, ses ouvrages ne laissaient pas d'être étudiés, et n'étaient pas moins remarquables par la beauté de l'exécution que par la richesse et la grâce de la composition. Ses adversaires, ne pouvant le vaincre en talent, voulaient l'accabler sous leurs calomnies: heureusement le mérite et la vertu finissent toujours par triompher. Francesco méprisa d'abord toutes ces rumeurs; puis, lorsqu'il les vit s'accroître outre mesure, il s'en plaignit au duc; mais ce seigneur ne parut pas tenir compte de ses plaintes. Alors Francesco perdit tellement de terrain, que ses ennemis osèrent prétendre que ses peintures étaient détestables et qu'il fallait les jeter à terre. Ces attaques acharnées consternèrent Francesco, au point qu'il aurait cédé la place à ses ennemis, si Messer Torelli, Messer Pasquino Bertini, et d'autres de ses amis, ne l'eussent retenu et déterminé à achever les décorations de la chapelle, et divers ouvrages qu'il avait entre les mains. Les amis qu'il avait hors de Florence ne lui épargnèrent pas non plus leurs encouragements. Giorgio Vasari, entre autres, lui écrivit qu'il n'avait qu'à prendre patience, attendu que les persécutions épurent le mérite, de même que le feu raffine l'or. Il ajoutait encore que le moment viendrait où justice lui serait rendue, et qu'il n'avait qu'à s'accuser lui-même de n'avoir pas connu le caractère des hommes, et surtout des artistes de sa

Digitized by Google

patrie. Malgré tant de tourments et de vexations, le pauvre Francesco acheva de peindre les parois de la chapelle; quant au plafond, il était déjà si splendidement sculpté et doré, qu'on n'aurait pu voir rien de mieux. Pour compléter la décoration de cette salle, le duc y fit refaire, par l'habile Battista dal Borro, deux fenêtres ornées de ses devises et de ses armoiries, ainsi que de celles de l'empereur Charles-Quint.

Francesco exécuta ensuite les portraits de quelques-uns des enfants de Son Excellence, et couvrit, dans le palais ducal, de devises et de figurines en détrempe, le plafond de la salle à manger d'hiver, et un magnifique cabinet qui donne sur la chambre verte.

Dans la grande salle du palais, il fit, pour une comédie que l'on joua durant le carnaval, des décors que l'on jugea supérieurs à tous ceux que l'on avait vus jusqu'alors à Florence. Francesco avait en effet une imagination très-féconde, et de plus était bon coloriste et le meilleur dessinateur de son temps à Florence.

On lui doit en outre le superbe portrait du seigneur Jean de Médicis, qui est aujourd'hui dans la galerie du duc Cosme.

Pour Cristofano Rinieri, son intime ami, il fit une belle Madone qui est actuellement dans la salle de la Dîme; pour Ridolfo Landi, une Charité d'une rare perfection; pour Simone Corsi, une Vierge qui fut très-admirée; et pour Messer Donato Acciaiuoli, chevalier de Rhodes, plusieurs petits tableaux

Digitized by Google

ravissants. Il peignit ensuite un Christ montrant ses plaies à saint Thomas.

Ce tableau fut porté en France par Tommaso Guadagni, et placé à Lyon dans la chapelle des Florentins.

A la prière de Cristofano Rinieri et du maître flamand Jean Rost, Salviati retraça en plusieurs scènes l'histoire complète de Tarquin et de Lucrèce. Ces sujets furent reproduits en tapisseries, tissues d'or, de soie et de filoselle, d'une beauté extraordinaire.

Le duc, qui déjà avait chargé maître Jean Rost d'exécuter en tapisserie, pour la salle des Deux Cents, l'histoire de Joseph, d'après les dessins du Bronzino et du Pontormo, commanda alors un carton au Salviati. Notre artiste représenta Joseph expliquant à Pharaon le songe des sept vaches grasses et des sept vaches maigres; il apporta à ce travail tout le soin et toute l'application imaginable. La composition est riche et abondante, les figures sont variées et se détachent vigoureusement l'une de l'autre, le coloris est plein de fraîcheur et de vivacité, surtout dans les draperies et dans les habillements.

La beauté de ces tapisseries engagea le duc à introduire cet art à Florence. En conséquence, il le fit enseigner à quelques enfants, qui sont devenus de très-habiles ouvriers.

Francesco est encore auteur d'une magnifique Madone à l'huile, qui orne aujourd'hui la chambre de Messer Alexandre, fils de Messer Octavien de Médicis.

Digitized by Google

Pour Messer Pasquino Bertini, il peignit sur toile l'Enfant Jésus et le petit saint Jean en compagnie de la Vierge, et jouant avec un perroquet. Pour le même Messer Pasquino, il dessina une Madeleine au pied d'un Crucifix haut d'une brasse environ. Messer Salvestro Bertini céda ce dessin à Don Silvano Razzi, lequel permit à Carlo da Loro d'en faire plusieurs copies peintes, qui sont maintenant à Florence chez divers citoyens.

Giovanni et Piero d'Agostino Dini, ayant construit à Santa-Croce une riche chapelle, confièrent à Francesco le soin d'y peindre une Descente de croix. Francesco représenta le Christ soutenu par Joseph d'Arimathie et par Nicodème. Au bas de l'instrument du supplice, Marie Madeleine et les autres Maries entourent la Vierge évanouie. Tous ces personnages sont très-étudiés, parfaitement disposés, et d'un coloris plein de vigueur et de relief. En dépit des amères critiques des ennemis de Francesco, ce tableau fut universellement admiré, et n'a été surpassé par personne.

Avant de quitter Florence, Francesco exécuta le portrait de Messer Lelio Torelli et divers ouvrages peu importants sur lesquels je ne sais rien de particulier; mais, entre autres choses, il termina un superbe dessin qu'il avait commencé longtemps auparavant à Rome, et où il avait figuré la conversion de saint Paul. Il le fit graver à Florence par Enea Vico, de Parme. Le duc lui conserva ses appointements jusqu'à l'achèvement de cette planche.

A cette époque, c'est-à-dire vers l'an 1548, Giorgio

Digitized by Google

Vasari se trouvait à Rimini, où il était occupé de travaux dont nous avons eu occasion de parler ailleurs. Francesco lui écrivit une longue lettre, où il lui raconta toutes ses affaires. Il lui disait, entre autres choses, qu'il avait eu l'espoir d'être chargé de peindre la grande chapelle de San-Lorenzo; mais qu'il était presque certain que le majordome Pierfrancesco (14) n'avait point montré son dessin à Son Excellence, de sorte que l'entreprise avait été allouée au Pontormo. Il ajoutait que, mécontent des hommes et des artistes de sa patrie, il allait partir pour Rome.

Dès qu'il fut arrivé dans cette ville, il acheta une maison près du palais du cardinal Farnèse. Ce prélat, grâce à la recommandation de Messer Annibale Caro et de Don Giulio Clovio (15), lui donna à décorer la chapelle du palais de San-Giorgio. Francesco l'orna de magnifiques compartiments en stuc, et couvrit la voûte de gracieuses figures à fresque et de sujets tirés de l'histoire de saint Laurent. Audessus de l'autel, il peignit, à l'huile et sur pierre, une belle Nativité du Christ. Il introduisit dans ce tableau le portrait du cardinal.

Il représenta ensuite la Nativité de saint Jean à côté de la Visitation qu'il avait jadis exécutée dans l'église de la Misericordia, qui possédait déjà le Prêche et le Baptême de saint Jean, peints par Jacopo del Conte, et quelques tableaux de Battista Franco, de Venise, et de Pirro Ligorio (16); puis il fit à fresque, pour Messer Bartolommeo Bussotti, un saint André et un saint Barthélemi (17), entre

Digitized by Google

lesquels on voit la Déposition de croix que Jacopo del Conte a laissée sur l'autel de la même église.

L'an 1550, à l'occasion de l'élection du pape Jules III, Francesco orna de quelques sujets en clair-obscur l'arc de triomphe que l'on construisit près de San-Pietro.

La même année, il enrichit de plusieurs grisailles un sépulcre que la confrérie del Sacramento avait élevé dans l'église de la Minerva.

Une chapelle de San-Lorenzo-in-Damaso possède de lui deux anges tenant une draperie. Nous conservons, dans notre collection, le dessin original de l'un de ces anges.

Sur la paroi principale du réfectoire de San-Salvatore-del-Lauro, Francesco peignit à fresque les noces de Cana, et, sur les côtés, différents saints et fondateurs de l'ordre, parmi lesquels on remarque le pape Eugène IV. Au-dessus de la porte du même réfectoire, il laissa un tableau à l'huile renfermant saint Georges vainqueur du serpent. Cet ouvrage se distingue par la hardiesse de l'exécution et la suavité du coloris.

Vers le même temps, notre artiste envoya à Florence, à Messer Alamanno Salviati, un grand et beau tableau où l'on voit Adam et Ève mangeant le fruit défendu.

Pour le signor Ranuccio, cardinal de Sant'-Agnolo, Francesco décora deux des parois du salon qui précède la salle principale du palais Farnèse. D'un côté, il représenta le signor Ranuccio Farnèse l'Ancien recevant des mains d'Eugène IV le bâton

Digitized by Google

de capitaine de la sainte Église, et, de l'autre côté, le pape Paul III remettant le bâton de l'Église au signor Pier Luigi. Dans le lointain, on aperçoit Charles-Quint accompagné du cardinal Alexandre Farnèse et de différents seigneurs. Une Renommée, des Vertus et d'autres figures, complètent cet ouvrage, qui fut terminé non par Francesco lui-même, mais par Taddeo Zucchero, comme nous le dirons en son lieu.

Francesco mena ensuite à fin la chapelle de Santa-Maria-del-Popolo, que Fra Sebastiano, de Venise, avait commencée autrefois pour Agostino Chigi, ainsi que nous l'avons noté déjà dans sa biographie.

Dans une salle du palais du cardinal Riccio da Montepulciano, Salviati peignit à fresque plusieurs sujets de l'histoire de David, et, entre autres, Bethsabée se baignant avec ses femmes tandis que David la regarde. Cette composition est aussi bien distribuée et aussi riche d'invention qu'on peut le désirer. La mort d'Urie, la Danse devant l'arche sainte, et une Bataille, méritent les mêmes éloges. En un mot, toutes les peintures de cette salle sont parfaitement entendues et d'un coloris plein de charme. Francesco, pour utiliser la fécondité de son imagination et l'habileté de sa main, aurait voulu avoir toujours de grands travaux; mais, lorsqu'il en obtenait d'importants, il était rare qu'il ne finît pas par avoir quelque contestation sur le prix, de sorte que bien des gens évitaient soigneusement toute relation avec lui.

L'an 1554, Andrea Tassini, ayant eu mission d'en-

Digitized by Google

voyer un peintre au roi de France, et n'ayant pu décider Giorgio Vasari à quitter le service du duc Cosme, s'arrangea avec Francesco, qu'il conduisit en France. Avant de quitter Rome, Francesco, comme s'il n'eût dû jamais y revenir, vendit sa maison, ses meubles, ses ustensiles, et, en un mot, tout ce qu'il avait, à l'exception de ses offices. Mais les choses ne tournèrent pas à son gré. A peine fut-il arrivé à Paris, où il fut gracieusement accueilli par le Primaticcio, qu'il mit au jour son mauvais caractère, en critiquant, ouvertement ou à la sourdine, le Rosso et les autres maîtres. Chacun s'attendait donc à le voir produire quelque chef-d'œuvre, lorsque le cardinal de Lorraine le chargea d'orner de diverses peintures son palais de Dampierre. Après avoir fait de nombreux dessins, Francesco exécuta quelques fresques au-dessus de plusieurs cheminées, et couvrit un cabinet de sujets qui, dit-on, sont largement traités. Néanmoins ces ouvrages obtinrent peu de succès.

Francesco ne fut jamais en grande faveur en France, parce qu'il était d'une humeur entièrement opposée à celle des gens de ce pays. En effet, autant les bons et joyeux vivants, amis de la table et des plaisirs, sont recherchés en France, autant on y fuit les hommes mélancoliques, sobres, maladifs et bilieux. Si la santé de Francesco ne lui permettait ni de boire ni de faire bonne chère, il aurait pu au moins se rendre agréable par son affabilité; mais, au lieu de chercher à plaire aux autres, il aurait voulu être courtisé par tout le monde. Enfin, Francesco,

Digitized by Google

voyant que le roi et le cardinal, livrés exclusivement aux soins de la guerre, le laissaient manquer de tout, résolut de retourner en Italie, d'où il était absent depuis vingt mois.

A Milan, il se reposa quinze jours chez le cavalier Lione d'Arezzo, qui le reçut dans la belle maison qu'il venait de bâtir et d'enrichir d'une foule de statues antiques et modernes, et de plâtres moulés sur les plus précieux chefs-d'œuvre. Francesco alla ensuite à Florence. Il y trouva Giorgio Vasari, qu'il félicita de n'avoir pas été en France, et il lui conta des choses capables d'empêcher d'y aller celui qui en aurait la plus ardente envie. De Florence Francesco regagna Rome, où il força par un procès les personnes qui lui avaient garanti ses appointements en France à les lui payer. Avec cet argent, il acheta quelques nouveaux offices, puis il songea à soigner sa santé qui était complétement délabrée. Cependant il désirait être employé dans de grandes entreprises, et en attendant il se mit à peindre des tableaux et des portraits.

Pie IV, ayant succédé à Paul IV, choisit Pirro Ligorio pour architecte, et ordonna au cardinal Alexandre Farnèse et à l'Emulio de faire achever par Daniel de Volterra la salle des Rois, que ce peintre avait jadis commencé à décorer. Le révérendissime Farnèse voulait que la moitié de cet ouvrage fût confiée à Francesco ; mais Buonarroti, qui appuyait Daniel de tout son pouvoir, arrêta pendant longtemps la réalisation de ce projet. Sur ces entrefaites, Giorgio Vasari vint à Rome avec le car-

Digitized by Google

dinal Jean de Médicis, fils du duc Cosme. Francesco lui raconta toutes ses mésaventures. Giorgio, qui aimait beaucoup le talent de notre artiste, lui montra qu'il avait mal gouverné sa barque jusqu'alors, et lui dit qu'il n'avait qu'à le laisser agir à l'avenir, et qu'il saurait manœuvrer de telle façon que la moitié de la salle des Rois lui serait allouée. Daniel, homme lent et irrésolu, et peut-être moins habile et moins universel que Francesco, ne pouvait en effet conduire seul cette tâche à fin. Quelques jours plus tard, le pape offrit une partie de la salle à Giorgio; mais celui-ci lui répondit que le duc Cosme l'avait chargé de décorer une salle trois plus vaste, et que, d'un autre côté, il avait été si mal traité par le pape Jules III, pour lequel il avait exécuté quantité de choses à la Vigna del Monte et ailleurs, qu'il se souciait peu de travailler pour certains personnages. Il ajouta qu'il avait fait pour Jules III, sans en avoir été payé, un tableau représentant Pierre et André quittant leurs filets pour suivre le Christ. Il profita de cette occasion pour prier Sa Sainteté de vouloir bien ordonner qu'on lui rendît ou qu'on lui payât ce tableau, que Paul IV avait enlevé d'une chapelle du Belvedere, avec l'intention de l'envoyer à Milan. Pie IV, que ce fût vrai ou non, répondit à Giorgio qu'il n'avait jamais entendu parler de ce tableau, et qu'il voulait le voir. Le tableau fut aussitôt apporté, et le pape l'ayant examiné sous un faux jour trouva bon que Giorgio le reprît. La conversation étant ensuite retombée sur la salle des Rois, Giorgio affirma résolument au pape que Francesco était

Digitized by Google

le premier et le meilleur peintre de Rome, et le plus capable de le bien servir; et que si le Buonarroti et le cardinal de Carpi appuyaient Daniel, ils se laissaient guider par l'amitié plus que par le sentiment de la justice. Pour en revenir au tableau de Giorgio, il fut déposé chez Francesco, qui plus tard l'expédia à Arezzo, où Vasari le plaça dans l'église paroissiale.

Les affaires de la salle des Rois en étaient au point que nous venons de noter lorsque le duc Cosme partit de Sienne pour Rome. Le Vasari, qui s'était rendu auprès de Son Excellence, lui recommanda vivement Salviati, et écrivit à celui-ci de quelle manière il devait agir quand le duc serait arrivé à Rome. Francesco suivit exactement les instructions de Giorgio. Il se présenta au duc, qui l'accueillit gracieusement et parla si chaudement au pape, que Sa Sainteté lui alloua la moitié de la salle des Rois. Francesco se mit sans retard à l'œuvre, et commença par jeter à terre un tableau commencé par Daniel, ce qui occasionna de nombreuses querelles entre ces deux rivaux. Ainsi que nous l'avons dit plus haut, Pirro Ligorio était architecte de Sa Sainteté. Il avait d'abord protégé notre artiste, et il aurait certainement continué d'être de ses amis, si Francesco, en ne tenant aucun compte de lui, ne l'eût poussé à se ranger parmi ses adversaires, et à lui donner des preuves de son inimitié. Ligorio, en effet, dit au pape qu'il y avait à Rome une foule de jeunes et vaillants peintres, et que, si l'on voulait une bonne fois finir la salle des Rois, il n'y avait

qu'à confier un tableau à chacun d'eux. Ces conseils semblèrent obtenir l'agrément du pape.

Quant à Francesco, il en fut tellement irrité, que, sans souffler mot, il monta à cheval et partit pour Florence, où il se logea dans une auberge comme s'il n'avait eu aucun ami dans sa patrie. Il alla baiser les mains de Son Excellence, qui lui témoigna une telle affection, qu'il aurait pu en tirer bon parti s'il eût eu un autre caractère, et s'il eût écouté Giorgio, qui lui conseillait de vendre les offices qu'il avait à Rome, et de se fixer à Florence, pour jouir en paix au milieu de ses amis du fruit de ses travaux. Mais, entraîné par la colère et le désir de se venger, Francesco résolut de retourner à Rome, au bout de quelques jours. En attendant, il quitta l'auberge pour la maison de Messer Marco Finale, prieur de Sant'-Apostolo, chez lequel il peignit, en guise de passe-temps, pour Messer Jacopo Salviati, une belle Piété sur une toile d'argent. Il restaura ensuite un écusson ducal qu'il avait fait jadis au-dessus de la porte du palais de Messer Alamanno; puis il dessina pour Messer Jacopo une superbe collection de costumes de mascarades. Messer Jacopo n'épargna rien pour le retenir auprès de lui, mais ses efforts furent vains.

Lorsque Francesco fut sur le point de partir, Giorgio lui rappela qu'étant riche, âgé et valétudinaire, il devait songer à vivre tranquillement, et à éviter toute espèce de lutte et de concurrence. Cela, soit dit en passant, aurait été facile à Francesco, s'il n'eût été trop avide d'argent. Giorgio l'engagea

Digitized by Google

en outre à vendre la plus grande partie de ses offices, et à s'arranger de façon à pouvoir se souvenir de ses amis, et de ceux qui lui avaient été fidèles et dévoués. Francesco reconnut la bonté de ces avis et promit de les suivre; mais il n'en fit rien, ainsi qu'il arrive presque toujours aux gens qui remettent les affaires de jour en jour.

En arrivant à Rome, il trouva que le cardinal Emulio avait distribué les tableaux de la salle des Rois à Taddeo Zucchero, à Livio de Forli (18), à Orazio de Bologne (19), à Girolamo da Sermoneta et à d'autres artistes. Il écrivit à Giorgio, pour l'informer de cette nouvelle, et lui demander s'il fallait qu'il continuât le tableau qu'il avait commencé. Giorgio lui répondit que, pour utiliser les dessins et les cartons qu'il avait préparés, il n'avait rien de mieux à faire; que la plupart des tableaux de la salle des Rois avaient été confiés à de moins habiles que lui, mais que, s'il voulait s'efforcer d'imiter les fresques de la Pauline et de la Sixtine, on jetterait à terre l'ouvrage de ses rivaux pour le lui donner. Il lui recommanda aussi de ne se préoccuper ni de la question d'argent, ni des contrariétés que pourraient lui susciter les directeurs de l'entreprise. Nous conservons toutes les lettres de Salviati relatives à ce sujet; quant à celles que nous lui avons écrites, on les a probablement trouvées chez lui, après sa mort.

Il n'avait encore adopté aucun parti, lorsqu'il fut attaqué d'une maladie qui le conduisit en peu de jours au tombeau, sans lui avoir laissé le temps de disposer entièrement de sa fortune.

Digitized by Google

Il légua à son élève Annibale, fils de Nanni di Baccio Bigio, une rente annuelle de soixante écus, quatorze tableaux, tous ses dessins, et d'autres objets d'art. Il abandonna le reste de ses biens à la religieuse Gabriella, sa sœur, laquelle, m'assure-t-on, n'eut pas même les cordes du sac, comme dit le proverbe. Cependant, elle dut avoir un tableau entouré d'une broderie, qu'il avait peint sur toile d'argent, pour le roi de Portugal ou pour celui de Pologne, et qu'il lui avait laissé en souvenir de lui. Tous ses offices, qui lui avaient coûté tant de peine à acquérir, furent perdus.

Il mourut le jour de Saint-Martin, le 11 novembre 1563, et fut enseveli à San-Girolamo, église voisine de la maison qu'il habitait.

La mort de Francesco fut une très-grande perte pour l'art; car, malgré ses cinquante-quatre ans et sa mauvaise santé, il étudiait sans relâche. Il aurait voulu faire une foule de choses : ainsi, vers la fin de sa vie, il avait tenté quelques essais en mosaïque. Doué d'une imagination riche et fertile, et profondément initié à tous les procédés de la peinture, il aurait produit des choses merveilleuses, s'il eût rencontré un prince qui lui eût permis d'agir à son gré. Il entendait la science du nu autant que tout autre maître de son temps, et il avait le talent de donner aux têtes de ses personnages une grâce ravissante. Ses draperies étaient d'une élégance exquise, et il savait toujours les arranger de façon à laisser paraître le nu dans les endroits convenables. Ses costumes et tous ses accessoires étaient pleins d'o-

Digitized by Google

riginalité et de variété. Il possédait les secrets de la peinture à l'huile, à la détrempe et à fresque, au point que l'on peut affirmer qu'il a été un des plus vaillants, des plus expéditifs et des plus habiles artistes de notre époque; et cela, nous l'attestons hautement, nous qui, durant de longues années, avons connu personnellement le Salviati, nous qui n'avons jamais cessé d'être son ami, bien que nous ayons souvent travaillé en concurrence l'un de l'autre dans les édifices les plus fameux de l'Italie.

Le Salviati était d'un caractère affable, mais soupçonneux et crédule à l'excès. Il avait l'esprit vif, subtil et pénétrant. Quand il se mettait à parler de quelques artistes, sérieusement ou en plaisantant, il ne manquait jamais de les égratigner un peu, et, parfois, il les écorchait jusqu'au vif. Il aimait la société des savants et des grands personnages, et témoigna toujours de l'aversion pour les artistes du commun, lors même qu'ils n'étaient pas dépourvus de mérite. Il fuyait les médisants, et, dès que la conversation tombait sur eux, il les déchirait sans pitié. Il avait surtout en haine les fourberies dont les artistes se rendent quelquefois coupables : c'était un sujet qui ne lui prêtait que trop à dire et sur lequel il avait appris bien des choses en France. Afin de chasser la mélancolie qui l'obsédait, il allait parfois se délasser avec ses amis, et il s'efforçait d'être gai. Du reste, son humeur irrésolue, soupçonneuse et solitaire, ne fit de mal qu'à lui-même.

Il fut intimement lié avec Manno de Florence, qui exerçait avec distinction l'état d'orfévre à Rome. Si

Francesco n'eût pas dépensé tout son argent à acheter des offices, qui retournèrent au pape, il aurait sans aucun doute laissé une grande partie de sa fortune à Manno, qui était chargé d'une nombreuse famille.

Le plus dévoué et le plus fidèle de ses amis fut le pelletier Avveduto dell' Avveduto, dont nous avons déjà parlé. Si Avveduto eût été à Rome dans les derniers temps de la vie de Salviati, il est probable que celui-ci aurait mieux conduit ses affaires.

Salviati compta encore parmi ses amis l'Espagnol Roviale, son élève, qui l'aida dans une foule d'ouvrages, et auquel on doit la Conversion de Paul, qui orne l'église de Santo-Spirito de Rome.

Salviati voulut aussi beaucoup de bien à Francesco dal Prato, en compagnie duquel il étudia le dessin dans son enfance, comme nous l'avons dit au commencement de cette biographie. Francesco fut meilleur dessinateur qu'aucun orfévre de son temps et ne se montra point inférieur à son père Girolamo, que personne ne surpassait dans l'art de modeler des *ex-voto* en argent. A l'aide d'un mélange de poix, de suif et de cire, qu'il repoussait sur une plaque d'argent avec des outils de fer, Girolamo exécutait, dit-on, avec une extrême facilité, des têtes, des torses, des bras, des jambes, et en un mot, les *ex-voto* de tout genre qu'on lui demandait. Quant à Francesco dal Prato, il ne se contenta pas de modeler des *ex-voto* comme son père, il travailla en marqueterie et damasquina des feuillages,

Digitized by Google

des figures et des ornements d'or et d'argent. Il fit de la sorte une superbe armure de fantassin pour le duc Alexandre de Médicis. Il grava en outre un grand nombre de belles médailles et, entre autres, celles du duc Alexandre et du pape Clément VII, qui furent placées sous les fondements de la forteresse de la porte de Faenza. Francesco dal Prato cultiva également la sculpture, et jeta en bronze quelques gracieuses figurines pour le duc Alexandre. Il répara et conduisit à bonne fin, pour le même prince, quatre statues de Baccio Bandinelli; c'est-à-dire une Léda, une Vénus, un Hercule et un Apollon. Francesco, dégoûté de son métier d'orfévre, ne pouvait se consacrer à la sculpture qui réclame trop de choses. Comme il était bon dessinateur, il se tourna vers la peinture. Il exécuta d'abord une foule d'ouvrages sans trop songer à sa réputation; mais Francesco Salviati étant venu peindre chez lui le tableau de Messer Alamanno, dont nous avons parlé plus haut, il se livra à une étude plus sérieuse de son art, et fit une magnifique Conversion de saint Paul, que possède aujourd'hui Guglielmo del Tovaglia. Il représenta ensuite les Hébreux mordus par les serpents en punition de leur révolte, puis le Christ tirant les saints pères des limbes. Ces deux derniers tableaux sont d'une rare beauté. Ils appartiennent à Filippo Spini, gentilhomme vraiment passionné pour notre art. Francesco fit en outre quantité de dessins dont plusieurs se trouvent dans notre collection. Il mourut l'an 1562. Sa perte affligea toute l'académie, et à bon droit; car, sans parler

Digitized by Google

de son talent, jamais personne ne fut plus que lui homme de bien.

On compte encore, parmi les élèves de Francesco Salviati, Giuseppe Porta, surnommé del Salviati en mémoire de son maître. Giuseppe naquit à Castelnuovo della Garfagnana (20). L'an 1535, un de ses oncles, secrétaire de Monsignor Onofrio Bartolini, archevêque de Pise, le conduisit à Rome, et le plaça chez Salviati dans l'atelier duquel il devint en peu de temps bon dessinateur et excellent coloriste. Il suivit le Salviati à Venise, où il fut si bien accueilli par les gentilshommes, qu'il résolut d'adopter cette ville pour patrie. En effet, il s'y maria et ne travailla guère ailleurs. Sur la place de Santo-Stefano, il peignit à fresque la façade de la maison des Loredani ; à San-Polo, celle des Bernardi, et une troisième à San-Rocco. Il orna de sujets en clair-obscur trois autres façades, la première à San-Moisè, la seconde à San-Cassiano, et la dernière à Santa-Maria-Zebenigo. A Treville, près de Trévise, il enrichit de fresques l'intérieur et l'extérieur du magnifique palais des Priuli, dont nous parlerons au long dans la vie du Sansovino. On voit encore de lui une superbe façade à Pieve-di-Sacco et un tableau à l'huile à Bagnuolo, couvent des religieux de Santo-Spirito de Venise, qui le chargèrent en outre de décorer le plafond de leur réfectoire, et d'y représenter, sur l'une des parois, la Cène du Christ avec les Apôtres. On admira beaucoup les Sibylles, les Prophètes, les Vertus cardinales et le Christ accompagné des Maries, qu'il figura dans la grande salle du palais du doge. Nous

Digitized by Google

en dirons autant des deux vastes compositions qu'il exécuta dans la bibliothèque de San-Marco, en concurrence de plusieurs artistes vénitiens dont nous avons déjà parlé. Après la mort de Francesco Salviati, Giuseppe fut appelé par le cardinal Emulio à Rome, où il termina un des plus grands tableaux de la salle des Rois. Il en commença un autre ; mais, le pape Pie IV étant venu à mourir, il retourna à Venise. La Seigneurie lui confia le soin de peindre à l'huile le plafond qui est au haut des nouveaux escaliers du palais. Giuseppe est auteur de six beaux tableaux à l'huile, dont le premier est à San-Francesco-della-Vigna, sur l'autel de la Vierge; le second, dans l'église des Servites, sur le maître-autel; le troisième, chez les frères mineurs; le quatrième, à la Madonna-dell'-Orto; le cinquième, à San-Zaccheria; et le sixième, à San-Moisè. On en trouve de plus deux autres de sa main à Murano ; mais comme Giuseppe est encore vivant, je me bornerai maintenant à noter qu'il cultive la géométrie avec non moins de succès que la peinture. On lui doit un écrit où il enseigne la méthode de tracer la volute du chapiteau ionique suivant la mesure antique (21). Bientôt il publiera un traité de géométrie (22).

Francesco Salviati eut également pour élève un certain Domenico de Rome, qui l'aida grandement dans maints ouvrages, et qui, l'an 1550, était avec le signor Giuliano Cesarino (23).

Digitized by Google

Lorsque l'on considère les causes de la décadence si rapide et si caractérisée de l'art italien, il est impossible de ne pas être profondément contristé, en voyant que, parmi celles qui ont précipité la ruine de la grande peinture, il faut mettre en première ligne la multitude de circonstances heureuses qui semblaient précisément devoir le plus contribuer à son épanouissement.

A l'époque où Vasari écrit son histoire, l'Italie n'est plus ravagée par les guerres de religion, ni troublée par les rivalités politiques. L'école puissante des Ghiberti, des Masaccio, des Léonard, s'est développée et résumée en Raphaël et en Michel-Ange. Jusqu'alors, que de luttes cruelles les artistes n'ont-ils pas eu à soutenir contre l'indifférence du pouvoir, dont l'activité et la force concentratrice ont nécessairement et fatalement tendu dans un autre sens que celui de l'art! Jusqu'alors que de peines, que d'injustices, que de déboires les artistes n'ont-ils pas eu à supporter pour parvenir seulement à achever presque gratuitement la plupart de leurs œuvres! Mais aussi tant d'efforts ne sont pas restés stériles pour leurs successeurs. Le prix des travaux a haussé dans une proportion énorme. A l'exemple des papes, des rois et des princes souverains, il n'est pas un mince seigneur, pas un riche bourgeois, qui ne veuille faire décorer son palais, sa maison ou sa villa, de fresques monumentales. Le nombre des commandes pour les églises, les couvents, les édifices publics et les résidences royales, est plus élevé qu'il ne l'a jamais été. A la

Digitized by Google

vérité, le nombre des artistes s'est peut-être aussi augmenté; mais cette population avide d'honneur et d'argent, nous n'avons pas dit de gloire, rayonne de l'Italie sur tous les points de l'Europe.

La France, l'Angleterre, l'Espagne, l'Allemagne, la Hollande, réclament des Italiens pour porter le dernier coup à ce qui reste debout de la barbarie féodale; chose singulière, tous ces peuples de l'Europe moderne, chez qui, à la fin du XVI[e] siècle, l'art gothique, frappé de proscription, est remplacé par des œuvres soi-disant renouvelées de l'antique, sont condamnés à se régénérer avec les débris déjà privés de séve et d'originalité de la renaissance italienne!

Ainsi, au dedans, une consommation prodigieuse d'œuvres d'art; au dehors, des débouchés immenses: telles sont les circonstances au milieu desquelles l'art italien commence à s'appauvrir et à se banaliser.

Si, de prime abord, cette remarque ne semble pas suffisamment motivée par la biographie du Salviati, celle du Zucchero, qui vient à la suite, sera, nous en sommes convaincus, plus que suffisante pour en démontrer la justesse.

Digitized by Google

NOTES.

(1) Voyez la vie de Guglielmo da Marcilla, tome IV.

(2) Voyez la vie de Giuliano Bugiardini, tome VIII.

(3) Nannoccio dalla Costa San-Giorgio fut élève d'Andrea del Sarto, et suivit en France le cardinal de Tournon.

(4) Ces peintures n'existent plus.

(5) Cette villa pontificale, située à quatre milles de Rome, fut cédée aux religieuses de Santa-Cecilia.

(6) Ces peintures ont été détruites.

(7) Les armoiries de Paul III, peintes par Francesco Salviati, ont cédé la place à un écusson en stuc.

(8) On ne sait ce qu'est devenu ce tableau.

(9) Cette fresque a été fort endommagée par des retouches.

(10) Ce dessin de Michel-Ange a été gravé plusieurs fois.

(11) Carlo Portelli fut élève de Ridolfo Ghirlandaio.

(12) Dans la vie du Genga, Vasari a déjà vanté Cammillo de Mantoue, comme un très-habile paysagiste.

(13) Aucune ville d'Égypte ne porte et n'a porté ce nom.

(14) Pier-Francesco Ricci, majordome de Cosme Ier.

(15) Voyez la vie de don Giulio Clovio.

(16) Pirro Ligorio de Naples, antiquaire médiocre, mais bon architecte et fresquiste de quelque mérite. Il peignit quelques façades à Rome, et fut en grande faveur auprès du pape Pie IV. Il mourut vers l'an 1580, à Ferrare, où il était employé en qualité d'ingénieur par le duc Alphonse II.

(17) La Nativité de saint Jean et ces deux apôtres ont été retouchés.

Digitized by Google

(18) Livio Agresti de Forli, élève de Perino del Vaga, mourut vers l'an 1580.

(19) Orazio de Bologne, appelé à tort Fumaccini par Vasari, dans la biographie du Primatice, se nomme Sammacchini, comme l'attestent le P. Orlandi dans son *Abecedario*, l'Ascoso dans les *Pitture di Bologna*, et le Bumaldi dans les *Minervalia Bunon.*

(20) Giuseppe Porta, surnommé del Salviati, mourut en 1570 environ, à l'âge de cinquante ans.

(21) Ce livre, imprimé à Venise en 1552, par Marcolini, fut traduit en latin par le marquis Poleni, et inséré dans ses exercices d'architecture.

(22) On rapporte que Giuseppe, se voyant attaqué d'une maladie mortelle, brûla ce traité qu'il n'avait pas eu le temps de corriger.

(23) On voit, au musée du Louvre, un tableau de Francesco Salviati représentant l'Incrédulité de saint Thomas, et un tableau de Giuseppe Porta, renfermant Adam et Ève chassés du paradis terrestre.

Le même musée possède trois dessins de Francesco Salviati, où sont figurés la Vierge et l'Enfant Jésus, l'Adoration des bergers et l'Incrédulité de saint Thomas.

Digitized by Google



Digitized by Google

TADDEO ZUCCHERO,

PEINTRE.

Taddeo Zucchero naquit à Sant'-Agnolo-in-Vado, le 1er septembre 1529, sous le règne de Francesco-Maria, duc d'Urbin. Lorsqu'il eut atteint l'âge de dix ans et appris à lire et à écrire raisonnablement, son père Ottaviano, qui était peintre, voulut lui enseigner lui-même le dessin. Mais bientôt, frappé des grandes dispositions de Taddeo pour la peinture, Ottaviano l'envoya chez Pompeo da Fano, son intime ami. Les ouvrages et l'humeur de ce maître ayant déplu à Taddeo, il revint à Sant'-Agnolo, où il n'épargna aucun effort pour être utile à son père, qui était chargé de sept fils et d'une fille. Enfin, à l'âge de quatorze ans, ayant vu qu'il ne pouvait ni prêter un secours efficace à son père, ni faire beaucoup de progrès sous sa direction, il partit pour Rome. Par malheur, il n'y avait point [illegible] et les rares personnes qu'il y connaissait furent précisément celles dont il eut le plus à se plaindre. Il se recommanda humblement à Francesco dit le Sant'-Agnolo, lequel exécutait des grotesques à la journée pour Perino del Vaga ; mais cet

Digitized by Google

homme, qui cependant était son parent, loin de l'aider de sa bourse et de ses conseils, n'eut pour lui que des paroles dures et méprisantes. Néanmoins, le pauvre enfant ne perdit point courage et passa plusieurs mois à Rome, où, pour se sustenter, il n'eut d'autres ressources que de broyer des couleurs dans les ateliers. Le modique salaire qu'il retirait de son travail lui permettait parfois de consacrer quelque temps à l'étude du dessin.

Taddeo entra ensuite chez un certain Giovampiero de Calabre, mais il n'eut guère à s'en louer. En effet, Giovampiero et sa femme, exécrable mégère, le forçaient de broyer des couleurs jour et nuit, et pour combler la mesure le tenaient à une diète sévère. Ils mettaient le pain dans un panier suspendu au plafond et garni de sonnettes, afin que le malheureux affamé ne pût y toucher sans être immédiatement dénoncé. Taddeo aurait encore supporté son sort avec résignation, s'il eût eu la liberté de copier quelques dessins de Raphaël, que possédait son détestable maître. Enfin il se sépara de lui et résolut de vivre seul.

Il employa alors une partie de la semaine à gagner sa subsistance, et l'autre partie à dessiner, surtout d'après les ouvrages de Raphaël, qui étaient dans le palais d'Agostino Chigi et ailleurs. Souvent il n'eut, durant la nuit, pour tout abri que les loges du palais d'Agostino ou les portiques de quelque édifice public. Les souffrances de tout genre qu'il endura altérèrent sa santé, et l'auraient certainement tué, s'il n'eût été soutenu par la jeunesse.

Digitized by Google

Il tomba malade, et Francesco, son parent, ne lui ayant pas accordé le moindre secours, il retourna chez son père, dans l'espoir de mourir moins misérablement qu'il n'avait vécu. Cela suffit pour montrer quels déboires Taddeo eut à essuyer; mais, pour ne pas allonger inutilement notre récit, nous ne nous appesantirons pas davantage sur ces faits peu importants en eux-mêmes.

Dès que Taddeo fut guéri, il retourna à Rome, et reprit ses études accoutumées avec plus d'ardeur que jamais. Il fit de tels progrès, sous la direction d'un certain Jacopone (1), qu'il obtint quelque réputation. Son parent Francesco, qui s'était si indignement conduit avec lui, rechercha alors son amitié qu'il jugeait devoir lui être profitable.

Taddeo, dont le caractère était plein de bonté, consentit à s'associer avec Francesco et à oublier toutes les injures qu'il en avait reçues. Ils exécutèrent ensemble dans des appartements et dans des loges une foule de fresques, dont les dessins étaient fournis par Taddeo.

Sur ces entrefaites, Daniello de Parme (2), qui avait travaillé plusieurs années avec le Corrége, et ensuite avec le Mazzuoli, emmena Taddeo à Vitto, près de Sora, où il avait été chargé d'orner de fresques une église. Daniello n'était pas assurément le meilleur peintre du monde; mais, en voyant opérer le Corrége et le Mazzuoli, il avait acquis une telle expérience, que ses conseils furent aussi utiles à Taddeo que les exemples d'un autre auraient pu l'être. Taddeo peignit dans cette église les quatre

Évangélistes, deux Sibylles, deux Prophètes et quatre sujets de médiocre dimension, tirés de la vie du Christ et de celle de la Vierge.

Taddeo était de retour à Rome, lorsque Messer Jacopo Mattei, gentilhomme romain, parla à Francesco Sant'-Agnolo de l'intention qu'il avait de faire décorer en clair-obscur la façade de son palais. Francesco lui conseilla de donner ce travail à Taddeo. L'extrême jeunesse de notre artiste ayant semblé inspirer de la défiance à Messer Jacopo Mattei, Francesco lui dit que Taddeo peindrait d'abord deux sujets, et qu'il ne continuerait que s'ils plaisaient, et que dans le cas contraire on les jetterait à terre. Ces conditions furent agréées et Taddeo se mit à l'œuvre. Ses deux premiers tableaux réussirent à tel point que Messer Jacopo en fut non-seulement satisfait, mais stupéfait. Taddeo acheva l'an 1548 cet ouvrage, qui fut justement admiré de Rome entière. Enfin après Polidoro, Maturino, Vincenzio da San-Gimignano et Baldassare Peruzzi (3), personne n'était allé dans ce genre aussi loin que Taddeo, qui cependant n'avait pas alors plus de dix-huit ans. Les sujets qu'il représenta sont tirés de l'histoire de Camille (4). Les inscriptions qui les accompagnent les expliquent suffisamment.

La première de ces inscriptions porte ces mots :

TVSCVLANI PACE CONSTANTI VIM ROMANAM ARCENT.

La seconde : M. F. C. SIGNIFERVM SECVM IN HOSTEM RAPIT.

Digitized by Google

La troisième : M. F. C. AVCTORE INCENSA VRBS RESTITVITVR.

La quatrième : M. F. C. PACTIONIBVS TVRBATIS PRÆLIVM GALLIS NVNCIAT.

La cinquième : M. F. C. PRODITOREM VINCTVM FALERIO REDVCENDVM TRADIT.

La sixième : MATRONALIS AVRI COLLATIONE VOTVM APOLLINI SOLVITVR.

La septième : M. F. C. IVNONI REGINÆ TEMPLVM IN AVENTINO DEDICAT.

La huitième : SIGNVM IVNONIS REGINÆ A VEIIS ROMAM TRANSFERTVR.

La neuvième : M. F. C. . . . . . . ANLIVS DICT DECEM SOCIOS CAPIT.

Taddeo exécuta ensuite des travaux peu importants, mais assez lucratifs, jusqu'en 1550, époque à laquelle son père Ottaviano, sa mère et un de ses frères, nommé Federigo, vinrent à Rome pour le voir et pour profiter du jubilé.

Au bout de quelques semaines, Ottaviano et sa femme quittèrent Taddeo, et lui laissèrent Federigo, en lui recommandant de lui faire étudier les lettres. Mais Taddeo, ayant reconnu que Federigo avait plus de dispositions pour la peinture, lui enseigna le dessin, et lui évita la plupart des ennuis qu'il avait rencontrés à son début.

C'est vers ce temps qu'il peignit à fresque quatre sujets tirés de la vie de saint Ambroise et une frise

Digitized by Google

sur la muraille à laquelle est adossé le maître-autel de l'église Sant'-Ambrogio-de'-Milanesi (5).

Après avoir terminé cet ouvrage qui est d'une rare beauté, il représenta, sur la façade d'une maison non loin de Santa-Lucia-della-Tinta, la Naissance d'Alexandre le Grand, et cinq autres sujets empruntés à l'histoire de cet homme illustre. Ces peintures furent très-admirées, malgré le voisinage d'une autre façade décorée par Polidoro (6).

Sur ces entrefaites, Guidobaldo, duc d'Urbin, appela à sa cour notre jeune artiste qu'il avait entendu citer avec éloges. Il voulait l'employer à peindre, dans la cathédrale d'Urbin, les parois de la chapelle dont la voûte avait déjà été couverte de fresques par Battista Franco.

Avant de quitter Rome, Taddeo laissa Federigo entre bonnes mains, et placa un autre de ses frères en apprentissage chez un orfévre de ses amis.

Il fut gracieusement accueilli à Urbin par le duc, qui lui indiqua les motifs qu'il avait à dessiner pour la chapelle de la cathédrale. Mais, à peu de temps de là, le duc, en sa qualité de général de la Seigneurie de Venise, ayant été forcé d'aller visiter les fortifications de la république, emmena Taddeo, qui lui fit une copie du tableau de Raphaël, qui est dans le palais des comtes de Canossa.

Taddeo commença ensuite pour Son Excellence, sur une vaste toile, une Conversion de saint Paul, que l'on voit aujourd'hui encore inachevée à Sant'-Agnolo, chez son père Ottaviano.

De retour à Urbin, Taddeo s'occupa quelque peu

Digitized by Google

des dessins de la chapelle de la cathédrale. Il fit à la plume et en clair-obscur différents sujets de la vie de la Vierge, que conserve aujourd'hui son frère Federigo. Mais, soit que le duc n'eût point une résolution bien fixe, soit que Taddeo lui parût trop jeune, toujours est-il que ce dernier resta deux ans sans peindre autre chose qu'un cabinet à Pesaro, un écusson sur la façade du palais et le portrait de Son Excellence, grand comme nature. Enfin, lorsque le duc alla recevoir à Rome, des mains du pape Jules III, le bâton de général de la sainte Église, il ordonna à Taddeo de peindre la chapelle, et commanda que l'on fournît à notre artiste tout ce dont il aurait besoin; mais ses agents laissèrent Taddeo manquer de tout, si bien qu'après avoir perdu deux années à Urbin, il regagna Rome, où il s'excusa adroitement auprès du duc sans blâmer personne, et en lui promettant de se mettre à l'œuvre en temps utile.

L'an 1551, Stefano Veltroni de Monte-Sansovino, ayant été chargé par le pape et par Vasari de diriger les arabesques de la Vigna, qui avait appartenu au cardinal Poggio, hors de la porte del Popolo, confia à Taddeo le soin d'y représenter l'Occasion arrêtant la Fortune, et voulant lui couper les cheveux avec des ciseaux. Taddeo déploya dans cette composition beaucoup de talent.

Taddeo aida ensuite Prospero Fontana à exécuter une foule de peintures dans le palais neuf dont Vasari avait dessiné la cour et la fontaine, que continuèrent le Vignola et l'Ammannato, et que con-

Digitized by Google

struisit le Baronino. Ce travail ne fut pas sans utilité pour Taddeo; car, sa manière ayant plu au pape, Sa Sainteté lui ordonna de peindre quelques chambres du Belvédère, diverses figures, et, dans une loge ouverte, l'histoire complète d'Hercule. Ces peintures furent détruites du temps du pape Paul IV, lorsque l'on voulut bâtir de nouveaux appartements et une chapelle.

Taddeo représenta différents sujets, et, entre autres, le Parnasse au milieu des voûtes des premières chambres de la Vigna du pape Jules III; puis il retraça en clair-obscur, dans le même palais, un sujet de l'histoire des Sabines de chaque côté de la porte principale de la loggia qui conduit à la fontaine de l'Acqua-Vergine. Tous ces ouvrages furent très-admirés.

Tandis que Taddeo était à Rome avec le duc, Federigo était retourné à Urbin, d'où il ne sortait guère que pour aller à Pesaro. Taddeo le rappela auprès de lui, et l'employa à peindre plusieurs frises dans la maison des Giambeccari, sur la place de Sant'-Apostolo, et dans le palais de Messer Antonio Portatore, près de l'obélisque de San-Mauro.

Le maître de poste Mattiuolo, ayant acheté un terrain à Campo-Marzio, y construisit une commode habitation, dont il pria Taddeo de peindre la façade en clair-obscur. Taddeo lui fit trois beaux sujets de l'histoire de Mercure, et laissa à d'autres peintres le soin de compléter, d'après ses dessins, la décoration de cette façade.

A cette époque, il consentit à décorer, dans l'é-

Digitized by Google

glise della Consolazione, la chapelle de Messer Jacopo Mattei, malgré la modicité du salaire qui lui était offert, parce qu'il avait à cœur d'imposer silence à ses ennemis, qui l'accusaient de ne savoir peindre qu'en clair-obscur. Il commença aussitôt ce travail, mais ne s'en occupa que quand il se sentait en veine de bien faire. Il consacrait le reste de son temps à des ouvrages dont il attendait moins d'honneur. Il ne faut donc pas s'étonner si quatre années lui furent nécessaires pour achever sa chapelle. Il se surpassa lui-même dans les quatre fresques dont il orna la voûte, et qui représentent la Cène du Christ avec les Apôtres, le Lavement des pieds, la Prière dans le jardin des Oliviers, et la Trahison de Judas. Sur l'une des parois latérales, il peignit le Christ à la colonne, et, sur l'autre paroi, Pilate montrant aux Juifs le Christ flagellé, en disant: *Ecce homo*. Au-dessus de ce tableau, on voit Pilate se lavant les mains, et, au-dessus du Christ à la colonne, Notre-Seigneur devant Anne, beau-père du grand-prêtre Caïphe. Sur la paroi à laquelle est adossé l'autel, Taddeo figura la Vierge évanouie et les Maries aux pieds de Jésus crucifié. De chaque côté de cette composition, il plaça un prophète, et, au-dessus de l'encadrement en stuc, deux Sibylles. On admire encore les quatre Évangélistes qu'il exécuta sur la voûte, au milieu d'ornements en stuc. Ces fresques furent terminées en 1556, et valurent à leur auteur, qui n'était âgé que de vingt-six ans, une grande réputation parmi les artistes.

Taddeo fut ensuite chargé de décorer la chapelle

Digitized by Google

de Messer Mario Frangipane, dans l'église de San-Marcello. Il ne conduisit pas alors cette entreprise entièrement à fin, bien qu'il y eût employé, comme dans beaucoup d'autres occasions, quelques-uns de ces jeunes peintres étrangers qui viennent à Rome pour s'instruire et gagner un peu d'argent en travaillant à la journée.

Du temps de Paul IV, Taddeo orna de fresques les appartements que le cardinal Caraffa occupait dans le Vatican, au-dessus du corps de garde des lanciers. A la même époque, il fit, à l'huile, une Nativité du Christ, et une Fuite en Égypte, que l'ambassadeur de Portugal envoya dans son pays.

Le cardinal de Mantoue, désirant que tout l'intérieur de son palais fût peint avec une extrême célérité, confia ce travail à Taddeo, qui le termina promptement avec l'aide de nombreux auxiliaires, dont il sut tirer un si heureux parti, que l'on croirait qu'une seule main a pris part à cet ouvrage. En somme, Taddeo s'acquitta de sa tâche à la satisfaction du cardinal, et de façon à détromper ceux qui le jugeaient incapable de mener à bonne fin une si vaste entreprise.

Il laissa également plusieurs fresques dans le palais de Messer Alessandro Mattei, où son frère Federigo en exécuta aussi quelques-unes. Cet essai encouragea Federigo au point qu'il peignit ensuite, d'après ses propres inspirations, un Parnasse chez un gentilhomme romain nommé Stefano Margani.

Taddeo, voyant que Federigo était assez fort pour marcher seul, mais que sa jeunesse empêcherait

Digitized by Google

qu'on lui confiât un travail important, se fit allouer une chapelle de l'église de Santa-Maria-dell'-Orto, comme s'il eût dû la peindre lui-même. Il se contenta d'y représenter une Nativité du Christ, puis il céda la place à Federigo, qui commença dès lors à manifester le haut talent qui le distingue aujourd'hui.

A cette époque, Taddeo fut présenté au duc de Guise, qui voulait emmener en France un maître habile pour décorer un de ses palais. Il fut convenu que Taddeo se rendrait en France aussitôt qu'il aurait achevé les travaux qu'il avait en main, et que le duc lui donnerait un traitement annuel de six cents écus. Malheureusement, les guerres qui éclatèrent alors en France, et bientôt après la mort du duc de Guise, s'opposèrent à la réalisation de ce projet.

Taddeo s'occupa alors de terminer, à San-Marcello, la chapelle de Messer Mario Frangipane; mais il ne put y travailler longtemps sans interruption.

Charles-Quint étant venu à mourir, on célébra à Rome, en son honneur, de magnifiques cérémonies funèbres. A cette occasion, Taddeo retraça en vingt-cinq jours les actions les plus remarquables de cet empereur, et moula en carton une foule de trophées et de superbes ornements. Six cents écus d'or lui furent payés pour ce travail, dans lequel l'aidèrent son frère Federigo et d'autres artistes.

Peu de temps après, il décora à Bracciano, pour le Signor Paolo Giordano, deux belles chambres ornées de stucs et de dorures. Dans l'une de ces

Digitized by Google

chambres, il figura l'histoire de l'Amour et de Psyché, et dans l'autre, où différents maîtres avaient déjà exercé leur pinceau, plusieurs sujets de l'histoire d'Alexandre le Grand; il laissa à son frère Federigo le soin de terminer cette dernière partie de sa tâche.

Il peignit ensuite à fresque dans le jardin de Messer Stefano, près de la fontaine de Trevi, les Muses autour de la fontaine Castalie, et un Mont Parnasse.

Les marguilliers de la Madonna d'Orvieto, ayant entendu vanter Taddeo, l'appelèrent pour travailler à la décoration de quelques chapelles qu'ils avaient construites dans leur église, et où Girolamo Muziano de Brescia (7) avait déjà exécuté plusieurs tableaux; Taddeo représenta, dans l'une des chapelles, la Vie active et la Vie contemplative. Il avait emmené avec lui Federigo, lequel peignit dans la niche de la même chapelle trois sujets tirés de l'histoire de saint Paul.

Après avoir achevé ces ouvrages, les deux frères tombèrent malades et quittèrent Orvieto en promettant aux marguilliers de revenir au mois de septembre suivant. Taddeo retourna à Rome, et Fedegiro à Sant'-Agnolo, où il fut retenu par la fièvre pendant deux mois. Dès qu'il fut guéri, il alla rejoindre à Rome Taddeo qui se l'associa pour peindre en clair-obscur, sur la voûte et dans la niche de l'oratoire de Sant'-Agata des Florentins, à l'occasion des fêtes du jeudi et du vendredi saints, toute la Passion du Christ, plusieurs Prophètes et d'autres

Digitized by Google

sujets. Ce travail, exécuté en quatre jours, causa un profond étonnement à tous ceux qui le virent (8).

Sur ces entrefaites, le cardinal Alexandre Farnèse pria Taddeo de se charger de la décoration du château de Caprarola, dont la construction, confiée à Vignola, que nous rencontrerons plus bas, était déjà fort avancée. Taddeo accepta cette proposition; mais, comme il ne voulait pas renoncer aux entreprises qu'il avait à Rome, il fut stipulé qu'il serait obligé seulement à fournir les dessins et les cartons des peintures et des stucs; que les auxiliaires qu'il emploierait seraient payés par le cardinal; qu'il ne passerait lui-même dans le château que deux ou trois mois de l'année; qu'il irait inspecter les travaux toutes les fois que cela serait nécessaire; et enfin qu'il retoucherait tout ce que bon lui semblerait. Le cardinal lui assigna un traitement annuel de deux cents écus.

Muni d'une bonne pension et appuyé par un puissant protecteur, Taddeo résolut de ne plus accepter d'ouvrages indignes de lui, afin d'imposer silence aux personnes qui lui reprochaient de prendre par avarice toute espèce de travail, et de priver ainsi une foule d'artistes d'un gain qui leur aurait permis de se livrer à l'étude, comme il l'avait fait lui-même dans sa jeunesse. Taddeo cherchait à se justifier en disant qu'il n'avait agi de la sorte que pour être en état de sustenter Federigo et un autre de ses frères.

Taddeo s'occupa donc principalement des peintures du château de Caprarola et de celles de la chapelle de San-Marcello. Grâce à sa recommanda-

Digitized by Google

tion, Messer Tizio da Spoleti, intendant du cardinal, confia à Federigo le soin de décorer la façade d'une maison qu'il avait sur la place de la Douane, près de Sant'-Eustachio. Federigo, dont le plus ardent désir était de travailler seul, se mit à l'œuvre avec joie, et représenta d'abord le Baptême de saint Eustache, de sa femme et de ses enfants, puis le saint apercevant, dans une chasse, l'image miraculeuse d'un Crucifix au-dessus de la tête d'un cerf.

Taddeo, comprenant de quelle importance était cet ouvrage pour la réputation de Federigo, qui n'avait alors que vingt-huit ans (9), allait souvent le voir travailler, et parfois même retouchait ce qu'il avait fait. Federigo souffrit pendant quelque temps ces corrections avec patience; mais bientôt, irrité d'être tenu en bride, il saisit un marteau, détruisit tout ce que Taddeo avait peint, et dans sa colère resta plusieurs jours sans vouloir retourner chez son frère. Enfin, des amis communs les réconcilièrent; toutefois il fut convenu que Taddeo serait libre de corriger à son gré les dessins et les cartons de Federigo, mais qu'il ne mettrait jamais la main à ses peintures à fresque ou à l'huile. En conséquence, Federigo acheva seul sa façade qui fut universellement admirée, et lui valut une place distinguée parmi les artistes.

Taddeo ayant été chargé de refaire dans la salle des Palafrenieri les Apôtres que Raphaël y avait peints en grisaille, et que l'on avait jetés à terre du temps de Paul IV, en exécuta un lui-même et abandonna les autres à Federigo, lequel s'acquitta très-

Digitized by Google

bien de cette tâche. Les deux frères s'associèrent ensuite pour orner de fresques une frise de l'une des salles du palais d'Aracelli.

Vers cette époque, Taddeo fut envoyé à Urbin pour faire le portrait de la signora Donna Verginia, fille du duc Guidobaldo, que l'on destinait en mariage au signor Federigo Borromeo.

Avant de quitter Urbin, Taddeo dessina un buffet que l'on modela en terre à Castel-Durante, et que le duc envoya au roi d'Espagne.

De retour à Rome, Taddeo présenta le portrait de la signora Verginia à Sa Sainteté qui le trouva très-beau; mais, soit qu'il faille s'en prendre au pape ou à ses ministres, toujours est-il que le pauvre peintre ne fut pas même indemnisé des frais de son voyage.

L'an 1560, le pape voulut que l'on mît en état de recevoir dignement le duc Cosme et la duchesse Éléonore, qu'il attendait à Rome, les appartements bâtis par Innocent VIII, lesquels ont vue sur la première cour du palais et sur celle de San-Pietro, et sont précédés de loges qui répondent sur la place où Sa Sainteté donne sa bénédiction aux fidèles. Taddeo fut chargé de les décorer et de couvrir de dorures les nouveaux plafonds. Il abandonna à son frère presque tout le soin de cette importante entreprise. Federigo s'acquitta très-bien de cette tâche, mais non sans avoir couru un grand danger; car, en peignant des grotesques dans les loges, il tomba du haut d'un échafaud et faillit se tuer.

Peu de temps après, le cardinal Emulio distribua

Digitized by Google

à plusieurs jeunes artistes, par l'ordre du pape, les peintures que l'on devait exécuter dans le petit palais, orné d'une magnifique fontaine et de nombreuses statues antiques, que l'architecte Pirro Ligorio avait commencé dans le bois du Belvédère. Le jeune Federigo Barrocci, d'Urbin (10), Lionardo Cungi et Durante del Nero, de Borgo San-Sepolcro, décorèrent le premier étage. La première salle, qui se trouve au sommet de l'escalier en limaçon, fut peinte par Santi Titi, celle qui vient à la suite par Federigo Zucchero, frère de Taddeo, et une troisième par Giovanni del Corso, bon peintre de grotesques. Tous ces maîtres ne laissèrent pas de se distinguer; mais Federigo les surpassa dans quelques tableaux, parmi lesquels nous citerons la Transfiguration, le Centurion et les Noces de Cana (11). Dans la salle où s'exerça Federigo, sont deux tableaux d'Orazio Sammacchini de Bologne et de Lorenzo Costa de Mantoue.

Federigo Zucchero peignit ensuite la petite loge qui a vue sur le vivier; puis il fit plusieurs sujets tirés de l'histoire de Moïse et de Pharaon, dans la salle principale du Belvédère, à laquelle on monte par l'escalier en limaçon. Il donna tout récemment les dessins coloriés de ces derniers tableaux au révérend Don Vincenzio Borghini, qui les conserve précieusement. Dans le même endroit, il représenta l'Ange du Seigneur frappant de mort les premiers-nés des Égyptiens. Afin de terminer plus promptement ces divers ouvrages, il employa plusieurs auxiliaires. Federigo et les peintres qui avaient concouru avec lui

Digitized by Google

à décorer le palais, furent mal récompensés de leurs peines; car, lorsqu'il fut question de fixer ce qui leur était dû, ils eurent affaire à quelques-uns de ces artistes envieux et méchants que l'on rencontre malheureusement partout, et qui sont aveugles pour les qualités de leurs rivaux et pour leurs propres défauts. Ces gens, par leurs détestables menées, ont souvent arrêté l'essor des plus beaux génies.

Après avoir achevé les ouvrages dont nous venons de parler, Federigo peignit dans la salle du tribunal de la Ruota, à côté des armoiries du pape Pie IV, les figures colossales de la Justice et de l'Équité. Pendant ce temps, Taddeo travaillait, tantôt à Caprarola, tantôt dans la chapelle de San-Marcello.

Sur ces entrefaites, Sa Sainteté, ayant résolu de mener à fin la salle des Rois qui avait excité tant de contestations entre Daniel de Volterre et le Salviati, choisit l'évêque de Forli pour présider à cette entreprise. Le 3 septembre 1561, l'évêque de Forli écrivit à Vasari une lettre où il le priait de se rendre à Rome avec la permission du duc, et de se charger de cet ouvrage; ce qui, ajoutait-il, lui vaudrait non moins de profit que d'honneur, et serait très-agréable à Sa Sainteté. Vasari répondit que, se trouvant infiniment mieux traité par le duc qu'il ne l'avait été à Rome par les papes, il ne quitterait point le service de Son Excellence qui lui avait confié le soin de décorer une salle beaucoup plus grande que celle des Rois, et que, du reste, il ne manquait pas à Rome d'hommes capables de le sup-

Digitized by Google

pléer. Sa Sainteté, ayant reçu communication de cette réponse, donna mission au cardinal Emulio de distribuer les tableaux de la salle des Rois à plusieurs jeunes peintres, dont les uns étaient déjà à Rome, et dont les autres avaient été appelés de différents endroits. Deux grands tableaux furent allouées à Giuseppe Porta della Garfagnana, élève de Salviati (12). Girolamo Siciolante da Sermoneta en eut un grand et un petit; enfin Orazio Sammacchini de Bologne, Livio de Forli et Gio. Battista Fiorini de Bologne (13) en eurent chacun un petit. Taddeo, se voyant laissé à l'écart par le cardinal Emulio auquel on avait insinué qu'il songeait plus au gain qu'à la gloire, sollicita vivement le cardinal Farnèse de s'employer en sa faveur. Mais le cardinal lui répondit qu'il devait se contenter de ses travaux de Caprarola, et ne point les négliger pour entrer en lice avec d'autres artistes, et que d'ailleurs la réputation d'un ouvrage ne dépendait pas de la place qu'il occupait; que les bons ouvrages, au contraire, suffisaient pour rendre célèbres les endroits où ils se trouvaient. Néanmoins Taddeo se remua si bien, que le cardinal Emulio lui accorda un des petits tableaux; mais, malgré ses instances, jamais il ne put en obtenir un grand. On prétend que l'Emulio agit ainsi, parce qu'il espérait que Giuseppe Salviati surpasserait tous ses rivaux, et que l'on détruirait peut-être leurs peintures pour les donner à refaire à son protégé.

Lorsque tous les tableaux eurent été amenés à bon terme, le pape voulut les voir. Il reconnut

Digitized by Google

avec ses cardinaux que Taddeo s'était montré supérieur à ses concurrents, bien qu'ils eussent de leur côté déployé beaucoup de talent. Sa Sainteté ordonna alors au signor Agabrio de recommander au cardinal Emulio de confier un grand tableau à Taddeo. Notre artiste commença celui qui est à côté de la porte de la chapelle Pauline; mais la mort du pape et les opérations du conclave l'empêchèrent de le continuer. Le dessin de ce tableau est dans notre collection, et nous fut donné par Taddeo lui-même.

Vers cette époque, Taddeo peignit, entre autres choses, un beau Crucifix, éclairé par des torches que tiennent des anges éplorés. Ce tableau était destiné par le cardinal Farnèse à l'église de Caprarola (14); mais il est aujourd'hui entre les mains de Federigo, qui veut le conserver jusqu'à son dernier jour, en mémoire de son frère. Quant aux autres ouvrages que Taddeo fit pour Caprarola, nous n'en dirons rien pour le moment, attendu que nous aurons occasion d'en parler tout à l'heure au long, à propos de Vignola.

Sur ces entrefaites, Federigo fut appelé à Venise, par le patriarche Grimani, pour finir la chapelle de San-Francesco-della-Vigna, que Battista Franco avait laissée inachevée. Avant de s'occuper de ce travail, il orna les escaliers du palais Grimani de figurines fort gracieuses, entourées d'encadrements en stuc. Les fresques qu'il exécuta dans la chapelle de San-Francesco représentent l'histoire de Lazare et la Conversion de la Madeleine. Nous avons dans

Digitized by Google

notre collection les dessins originaux de ces compositions. Au-dessus de l'autel de la même chapelle, Federigo plaça un tableau à l'huile, renfermant l'Adoration des Mages. Il fit ensuite, entre Chioggia et Monselice, quelques peintures fort estimées, dans une loge de la villa de Messer Gio. Battista Pellegrini, que Andrea Schiavone (15) et les Flamands Lambert et Gaultier ont enrichie de nombreuses productions de leur pinceau.

Après le départ de Federigo, Taddeo continua les fresques de la chapelle de San-Marcello, pour laquelle il peignit à l'huile, en dernier lieu, la Conversion de saint Paul. Ce saint est renversé de cheval et frappé de stupeur en entendant la voix du Christ, qui, du milieu d'un groupe d'anges resplendissant de lumière, lui crie : « Saul, Saul, pourquoi me « persécutez-vous? » Les personnages qui entourent le saint semblent être sous l'empire de la plus profonde terreur. Trois sujets également empruntés à la vie de saint Paul remplissent trois compartiments en stuc de la voûte. Dans le premier on voit saint Paul prisonnier, débarquant à Malte et mordu par une vipère; dans le second le même saint ressuscitant un enfant, qui s'était tué en tombant d'une fenêtre; et enfin, dans le troisième, la Décollation de ce glorieux martyr. Sur les parois de la chapelle, Taddeo exécuta deux belles fresques, représentant, l'une saint Paul guérissant un boiteux, et l'autre, saint Paul frappant de cécité un faux prophète. Cet ouvrage, étant resté inachevé à la mort de Taddeo, a été terminé cette année par Federigo.

Digitized by Google

Tout en travaillant à la chapelle de San-Marcello, Taddeo fit plusieurs tableaux à l'huile, qui furent envoyés en France par l'ambassadeur de ce pays.

Francesco Salviati, ayant laissé imparfait en mourant le salon du palais Farnèse, le cardinal Sant'-Agnolo Farnèse confia l'exécution des deux tableaux qui se trouvent en face de la fenêtre à Taddeo[1], lequel s'en tira très-bien, sans cependant surpasser ni même égaler Salviati, contrairement aux assertions des méchants et des envieux, qui voulaient rabaisser la gloire de ce maître. Aux personnes qui prétendaient avec raison que Salviati était demeuré supérieur à Taddeo, celui-ci répondit qu'il fallait s'en prendre à ses élèves, qui avaient peint entièrement ces deux tableaux dont il s'était contenté de fournir les dessins; mais ces excuses ne furent point acceptées, parce que l'on ne doit point, quand on à la prétention de l'emporter sur un rival, mettre sa cause entre des mains faibles et inexpérimentées. Aussi le cardinal Sant'-Agnolo, homme souverainement judicieux, reconnut-il combien il avait perdu à la mort du Salviati, qui, en dépit de son arrogance, de son orgueil et de son mauvais caractère, n'était pas moins un peintre du plus haut mérite. Toutefois, à défaut de meilleurs maîtres, le cardinal prit Taddeo pour décorer la salle principale de son palais, dans l'espoir qu'il n'épargnerait aucun effort pour y déployer du talent.

Lorenzo Pucci, cardinal de Santi-Quattro, avait construit dans l'église de la Trinità une chapelle dont Perino del Vaga peignit le plafond et au de-

Digitized by Google

hors de laquelle il représenta entre deux Prophètes les armoiries du cardinal tenues par deux enfants. Lorsque Lorenzo Pucci mourut, les religieux de la Trinità, sans respect pour sa mémoire, vendirent sa chapelle à l'archevêque de Corfou, et souffrirent même que ce dernier substituât ses armoiries à celles du cardinal. Trois des murailles de cette chapelle étant complétement nues, l'archevêque de Corfou confia à Taddeo le soin de les décorer.

Ainsi surchargé de travaux, Taddeo écrivait chaque jour les lettres les plus pressantes à son frère, pour qu'il revînt de Venise. Federigo, qui venait d'achever la chapelle du Patriarche, espérait alors être employé à peindre la principale façade de la salle du Conseil, où Antonio de Venise s'était jadis exercé (16); mais la rivalité et les intrigues des artistes vénitiens furent cause que cette entreprise ne fut allouée ni à eux-mêmes ni à Federigo.

Pendant ce temps, Taddeo, ayant un vif désir de voir les ouvrages ordonnés par le duc Cosme, et la grande salle commencée par son ami Vasari, se rendit un jour à Florence, avec le jeune Tiberio Calcagni (17). La ville et les monuments de peinture et de sculpture qu'elle renferme lui plurent tellement, qu'il y aurait volontiers demeuré plusieurs mois, s'il eût été moins accablé de besogne. Il vit avec un extrême plaisir les quarante-quatre grands tableaux que Vasari exécuta dans la salle du palais en moins d'un an, avec l'aide seulement de Giovanni Strada (18), de Jacopo Zucchi (19) et de Battista Naldini (20). Enflammé d'une noble ému-

Digitized by Google

lation, Taddeo retourna à Rome, avec l'intention de se surpasser lui-même dans les sujets dont il orna la chapelle de la Trinità, comme nous le dirons plus bas.

Malgré les sollicitations de son frère, Federigo ne put se décider à ne point passer le carnaval à Venise. Il peignit douze tableaux de sept pieds et demi de dimension en tous sens, et plusieurs sujets de l'histoire d'Hircanus, roi de Jérusalem, dans un théâtre en forme de colysée, construit par Andrea Palladio. Le talent et la célérité avec lesquels il exécuta ces ouvrages le mirent en grande réputation. Il accompagna ensuite dans le Frioul, d'où il rapporta de nombreux dessins, son ami Palladio qui s'y rendait pour jeter les fondements du palais de Civitale.

Après avoir visité Vérone et d'autres villes de Lombardie, Federigo arriva à Florence au moment où l'on faisait de splendides préparatifs pour recevoir la reine Jeanne d'Autriche. Par l'ordre du duc, il peignit une magnifique Chasse sur une vaste toile et plusieurs sujets en clair-obscur pour un arc de triomphe.

De Florence, il alla à Sant'-Agnolo pour revoir ses parents et ses amis, puis il rejoignit enfin son frère à Rome, le 16 janvier 1566; mais il lui fut peu utile, parce que la mort du pape Pie IV et celle du cardinal Sant'-Agnolo avaient interrompu les travaux de la salle des Rois et du palais Farnèse (21).

Taddeo, ayant achevé un des appartements de

Digitized by Google

Caprarola et presque terminé la chapelle de San-Marcello, s'occupait alors de représenter dans la chapelle de la Trinità la mort de la Vierge. Quant à Federigo, il se mit à peindre à fresque, dans l'église des prêtres réformés del Gesù, une chapelle que Taddeo lui avait procurée, bien que, pour le punir d'avoir tant tardé à revenir, il affectât de paraître médiocrement satisfait de son retour, dont au fond il était cependant enchanté, parce que Federigo le débarrassait ordinairement des soucis du ménage et du soin de surveiller leur frère qui étudiait l'état d'orfévre. Quoi qu'il en fût, la réunion de nos deux artistes leur permit de s'arranger de façon à travailler en toute tranquillité.

Sur ces entrefaites, les amis de Taddeo cherchèrent à le marier; mais, accoutumé à vivre libre, il ne put jamais s'y résoudre, dans la crainte d'introduire, avec une femme, mille ennemis dans sa maison, comme cela n'arrive que trop souvent. Il se consacra donc exclusivement à son art, et fit le carton de la principale fresque de la chapelle de la Trinità, pendant que Federigo peignit un saint Pierre en prison pour le duc d'Urbin, une Vierge entourée d'anges, qu'il devait expédier à Milan, et une figure allégorique de l'Occasion, qui fut transportée à Pérouse.

Le cardinal de Ferrare, après avoir employé une foule de peintres et de statuaires à décorer sa superbe villa de Tigoli (22), y envoya en dernier lieu Federigo, qui laissa de nombreuses preuves de son talent dans deux chambres, dédiées l'une à la No-

Digitized by Google

blesse et l'autre à la Gloire (23). Il retourna ensuite à Rome pour terminer la chapelle des prêtres réformés del Gesù. Il y représenta Dieu le Père au milieu d'un chœur d'anges, et le Saint-Esprit descendant sur la Vierge, à qui l'ange Gabriel annonce sa mission divine, et autour de laquelle sont six prophètes plus grands que nature.

Taddeo, de son côté, fit, dans l'église de la Trinità, une Assomption où il sembla irrésistiblement poussé à déployer tous ses efforts, comme s'il eût deviné que ce devait être son dernier ouvrage. En effet, il fut attaqué d'une maladie en apparence fort légère, occasionnée par les chaleurs de l'été, et qui malheureusement s'aggrava au point qu'il en mourut dans le mois de septembre de l'année 1566, après avoir vu la plupart de ses amis, et reçu, en bon chrétien, les sacrements de l'Église. Son frère Federigo était alors également malade, mais il lui survécut. La mort, en frappant ainsi coup sur coup le Buonarroti, le Salviati, Daniel de Volterre et Taddeo, causa une perte irréparable aux arts, et particulièrement à la peinture.

Taddeo avait une exécution pleine de hardiesse, et à la fois un style doux et harmonieux. Ses compositions sont abondantes. Les têtes et les mains de ses personnages sont d'une rare beauté. Nous en dirons autant de ses nus, où il eut soin d'éviter ces duretés, ces exagérations, dans lesquelles tombent souvent les peintres qui veulent paraître profondément versés dans la science de l'anatomie. Il en est d'eux comme de ce Lesbien qui tenait à passer pour

Digitized by Google

Athénien, et qui fut reconnu pour étranger par une femme du peuple, précisément parce qu'il parlait le dialecte d'Athènes avec trop de pureté. Taddeo avait un coloris très-agréable, et une facilité dont il abusa quelquefois pour obéir à son amour du gain, qui, pendant un certain temps, l'entraîna à rechercher toute espèce de travail, ce qui, du reste, ne l'empêcha pas de produire une foule d'ouvrages admirables. Il eut toujours un grand nombre d'auxiliaires; mais il ne peut en être autrement lorsque l'on est chargé de vastes entreprises.

Taddeo était d'un tempérament sanguin, colère, et surtout lascif. Néanmoins, malgré sa passion pour les femmes, il sut constamment se conduire d'une manière honnête et discrète. Il était fidèle à ses amis, et ne manqua jamais de les servir de tout son pouvoir.

Il laissa inachevées les peintures de la Trinità, de la grande salle du palais Farnèse, et du château de Caprarola; mais elles seront conduites à bonne fin par Federigo, qui sera le digne héritier de son talent, aussi bien que de sa fortune.

Taddeo fut inhumé par Federigo dans la Ritonda de Rome, près du tabernacle où repose Raphaël d'Urbin, qui, comme lui, vécut trente-sept ans. En effet, Raphaël mourut le jour du vendredi saint, qui avait été aussi celui de sa naissance; et Taddeo, né le 1er septembre 1529, quitta ce monde le deuxième jour du même mois, l'an 1566. Federigo, reconnaissant des bons soins qu'il en a recus, a l'intention de lui élever un tombeau dans la Ritonda, si on lui

Digitized by Google

permet de restaurer le tombeau où il est enseveli (24).

Nous avons dit plus haut que le splendide et royal château de Caprarola avait été construit pour l'illustrissime cardinal Farnèse par Jacopo Barozzi da Vignola. Quelques renseignements sur cet artiste peuvent donc ici trouver place. Jacopo Barozzi da Vignola, peintre et architecte bolonais, est aujourd'hui âgé de cinquante-huit ans. Dans sa jeunesse, il étudia la peinture, mais sans grand profit, parce qu'il fut mal dirigé dès le principe ; et, à parler franchement, il avait infiniment plus de dispositions pour l'architecture que pour la peinture, comme le témoignent ses ouvrages. Il avait un goût si prononcé pour l'architecture et la perspective, que l'on peut avancer qu'il en apprit seul les éléments et les parties les plus difficiles. Il n'avait encore presque aucune réputation, lorsqu'il fit en ce genre, pour Messer Francesco Guicciardini, gouverneur de Bologne, et pour plusieurs de ses amis, de beaux dessins que le dominicain Fra Damiano, de Bergame, reproduisit en marqueterie.

De Bologne, Vignola se rendit à Rome dans l'espoir que la peinture lui fournirait le moyen de soutenir sa pauvre famille. Il y exécuta d'abord quelques dessins d'architecture pour Jacopo Melighini, de Ferrare, architecte du pape Paul III (25) ; puis il mesura tous les édifices antiques de Rome pour une académie de gentilhommes et de seigneurs qui s'occupaient d'architecture, et parmi lesquels on remarquait Messer Marcello Cervini, Monsignor

Maffei, et Messer Alessandro Manzuoli (26). Ces travaux furent pour lui aussi instructifs que lucratifs.

Sur ces entrefaites, Francesco Primaticcio vint à Rome, et se servit de Vignola pour mouler une grande partie des statues antiques de Rome. Il l'emmena ensuite en France, où il l'employa à divers ouvrages d'architecture et à jeter en bronze les statues moulées à Rome; Vignola s'acquitta de cette tâche avec autant de soin que de succès.

Après un séjour de deux ans en France, il retourna à Bologne pour construire la façade de l'église de San-Petronio, comme il l'avait promis au comte Filippo Peppoli; mais d'envieux compétiteurs l'empêchèrent durant plusieurs années de mettre la main à cet édifice. Pendant ce temps, il entreprit le canal del Naviglio qu'il conduisit jusqu'à Bologne, dans une longueur de trois milles. Il fut mal récompensé de cet utile et admirable travail.

L'an 1550, Jules III étant monté sur le trône pontifical, Vignola fut nommé architecte de Sa Sainteté, à la sollicitation de Vasari. Jules III prit Vignola à son service d'autant plus volontiers, qu'il l'avait connu à Bologne lorsqu'il y était légat. Il lui confia le soin de présider à la construction de sa Vigna, et de diriger les eaux de l'Acqua-Vergine. Vignola n'épargna rien pour satisfaire le pape; mais il fut loin d'être dédommagé de la peine qu'il s'était donnée.

Vers cette époque, le cardinal Alexandre Farnèse, juste appréciateur du talent de Vignola, le chargea de bâtir le château de Caprarola dans un lieu solitaire,

Digitized by Google

mais éminemment pittoresque et propre à délasser du tumulte et du fracas des villes (27). Le cardinal montra non moins de jugement en choisissant un excellent architecte, que de grandeur en entreprenant un aussi vaste et aussi noble édifice. Le château de Caprarola forme un pentagone. Indépendamment d'une galerie large de quarante palmes et longue de quatre-vingts, qui occupe la face antérieure du bâtiment, on compte quatre appartements à chaque étage. D'un côté de la galerie, est un magnifique escalier circulaire en limaçon, qui part du sol et monte jusqu'au troisième étage. Il est soutenu par des colonnes accouplées et enrichi de balustres, de niches et de divers ornements d'une rare beauté. En face de cet escalier, c'est-à-dire de l'autre côté de la galerie, est un appartement qui commence par une pièce circulaire qui conduit dans une grande salle de quatre-vingts palmes de longueur sur quarante de largeur, décorée de stucs et de peintures représentant la chèvre Amalthée allaitant Jupiter; puis la même chèvre placée dans le ciel au nombre des constellations; et enfin, un autre sujet où Amalthée joue encore un rôle. Sur les parois de cette salle, sont de superbes perspectives dessinées par Vignola, et peintes par son gendre. Vient ensuite un salon de quarante palmes de longueur, orné de stucs et de tableaux qui tous ont rapport au printemps. De ce salon, on va dans trois chambres, dont chacune a quarante palmes de longueur et trente de largeur. La première est dédiée à l'été, la seconde à l'automne, et la troisième à l'hiver.

Digitized by Google

Des stucs accompagnent les tableaux où sont figurées ces diverses saisons avec leurs attributs respectifs. Jusqu'ici nous n'avons décrit que la moitié du rez-de-chaussée; la même distribution règne dans l'autre moitié : cet étage repose sur des cuisines, des offices, des caves et d'autres pièces du même genre taillées dans le tuf. Au centre du pentagone, Vignola a construit sur un plan circulaire, autour de la cour dont le diamètre est de quatre-vingt-quinze palmes et de cinq onces, deux rangs de portiques l'un au-dessus de l'autre formant une galerie sur laquelle s'ouvrent les portes de tous les appartements. Ces portiques sont composés d'arcades dont les pieds-droits sont percés de niches. Les angles de la cour sont occupés par quatre escaliers en limaçon qui montent jusqu'au faîte du château, et par des puisards qui reçoivent les eaux pluviales, lesquelles se réunissent dans une immense citerne. Nous nous abstenons de louer tous les détails qui ajoutent à la beauté de ce vaste édifice qui, par son ensemble et sa situation, a l'apparence d'une forteresse. Le château est précédé d'un perron ovale, et entouré de fossés et de ponts-levis qui conduisent dans des jardins ornés de fontaines aussi riches que variées, de ravissants tapis de verdure, et en un mot de tout ce que réclame une résidence vraiment royale. Au premier étage, on trouve les mêmes appartements qu'au rez-de-chaussée, et de plus, la chapelle qui est en face du principal escalier circulaire, dont nous avons parlé plus haut.

Dans la salle qui est précisément au-dessus de celle de Jupiter, Taddeo et ses auxiliaires retracè-

Digitized by Google

rent les belles actions des Farnèse, dans de riches encadrements en stuc. La voûte est divisée en six compartiments, dont quatre sont carrés et deux circulaires. Au milieu de ces compartiments qui courent le long de la corniche, sont trois ovales accompagnés de deux petits tableaux carrés, dont l'un représente la Renommée et l'autre Bellone. — Le premier ovale contient la Paix, le second les anciennes armoiries des Farnèse, avec la licorne pour cimier, et le troisième la Religion. — Le premier des compartiments circulaires est occupé par Guido Farnese, entouré de nombreux personnages. Au-dessous de ce tableau est écrit : *Guido Farnesius urbis veteris principatum civibus ipsis deferentibus adeptus, laboranti intestinis discordiis civitati, seditiosa factione ejecta, pacem et tranquillitatem restituit anno* 1323. — Dans l'un des compartiments carrés, on voit Pietro Niccolò Farnese délivrant Bologne. Au-dessous on lit : *Petrus Nicolaus sedis romanæ potentissimis hostibus memorabili prælio superatis, imminenti obsidionis periculo Bononiam liberat, anno salutis* 1361. — Vient ensuite un compartiment carré représentant Piero Farnese nommé capitaine des Florentins. L'inscription est ainsi conçue : *Petrus Farnesius reip. Florentinæ imperator magnis Pisanorum copiis capto duce obsidionis occisis urbem Florentiam triumphans ingreditur, anno* 1362. — Le second compartiment circulaire renferme un autre Pietro Farnese mettant en fuite les ennemis de l'Église romaine à Ortabello. — L'un des deux derniers compartiments carrés montre le signor

Digitized by Google

Ranieri Farnese élu général des Florentins à la place du signor Pietro, son frère. Au-dessous de cette composition on lit : *Rainerius Farnesius à Florentinis difficili reip. tempore in Petri fratris mortui locum copiarum omnium dux deligitur*, *anno* 1362. — Dans le quatrième et dernier compartiment carré, on voit Ranuccio Farnese nommé général de l'Église par Eugène IV. Au-dessous est écrit : *Ranutius Farnesius Pauli III. P. M. rosæ aureæ munere insignitus pontificii imperator constituitur*, *anno Christi* 1435. On admire une foule de belles figures dans ces tableaux. Les stucs et les autres ornements dorés qui ornent la voûte sont également dignes d'éloges.

Chacune des quatre parois de la salle est couverte de deux tableaux : le premier que l'on rencontre en entrant à droite montre le pape Jules III, confirmant la souveraineté de Parme et de Plaisance au duc Ottavio et au prince son fils, en présence du cardinal Farnèse, de Sant'-Agnolo, son frère, du camerlingue Santa-Fiore, de Salviati l'Ancien, du Chieti, du Carpi, du Polo et du Morone (28). L'inscription qui accompagne cette peinture porte ces mots : *Iulius III P. M. Alexandro Farnesio auctore Octavio Farnesio ejus fratri Parmam amistam restituit*, *anno salutis* 1550. — A côté, dans le second tableau, on voit l'empereur Charles-Quint, le prince son fils, le roi des Romains, et une multitude de barons allant au-devant du cardinal Farnèse, envoyé par le pape en qualité de légat auprès de Sa Majesté. — Le premier tableau que l'on

Digitized by Google

trouve en entrant à gauche représente la guerre contre les Luthériens d'Allemagne, à laquelle le duc Ottavio Farnese prit part l'an 1546. — Le second tableau renferme une foule de seigneurs escortant le cardinal Farnèse et l'Empereur avec ses fils placés sous un baldaquin, porté par divers personnages, peints d'après nature, et parmi lesquels on reconnaît Taddeo. — Entre les deux tableaux qui ornent les autres parois de la salle, est un ovale contenant le portrait du roi Philippe, avec cette inscription : *Philippo Hispaniarum regi maximo ob eximia in domum Farnesiam merita*. L'un des tableaux représente le duc Ottavio, épousant madame Marguerite d'Autriche, en présence du pape Paul III, du cardinal Farnèse le jeune, du cardinal de Carpi, du duc Pier Luigi, de Messer Durante, d'Eurialo da Cingoli, de Messer Giovanni Riccio de Montepulciano, de l'évêque de Como, de la signora Livia Colonna, de Claudia Mancina, de Settimia et de Doña Maria de Mendoza. — Le mariage du duc Orazio et de Diane, fille du roi de France Henri II, forme le sujet du tableau suivant au-dessous duquel on lit cette inscription : *Henricus II Valesius Galliæ rex Horatio Farnesio Castri duci Dianam filiam in matrimonium collocat, anno salutis* 1552. Diane et le duc Orazio, son mari, sont accompagnés de Catherine de Médicis, reine de France, de Marguerite, sœur de Henri II, du roi de Navarre, du connétable, du duc de Guise, du duc de Nemours, de l'amiral prince de Condé, du jeune cardinal de Lorraine, de Charles de Guise, qui plus tard fut

Digitized by Google

cardinal, du signor Piero Strozzi, de madame de Montpensier et de mademoiselle de Rohan. — Dans l'ovale placé entre les deux tableaux de la dernière paroi, est le portrait du roi de France Henri II, avec cette inscription : *Henrico Francorum regi max. familiæ Farnesiæ conservatori.* L'un des tableaux, c'est-à-dire celui qui est à droite, montre le pape Paul III, nommant préfet de Rome le duc Orazio, autour duquel se tiennent le duc Pier Luigi, le cardinal de Paris, Visco, Morone, Badia, Trento (29), Sfondrato et Ardinghelli. Au-dessous de cette composition on lit : *Paulus III P. M. Horatium Farnesium nepotem summæ spei adolescentem præfectum urbis creat, anno sal.* 1549. L'autre tableau renferme le même pape donnant le bâton de général à Pierre Luigi, et au fils de ce seigneur, qui n'était point encore cardinal. On y trouve les portraits du pape, de Pier Luigi Farnese, du duc Ottavio, d'Orazio cardinal de Capoue, de Simonetto, de Jacobaccio, de San Jacopo, de Ferrara, du jeune signor Ranuccio Farnese, du Giovio, du Molza, de Marcello Cervini, du marquis de Marignan, du signor Gio.-Battista Castaldo, du signor Alessandro Vitelli et du signor Gio.-Battista Savelli.

Le plafond de la salle suivante est orné d'un riche compartiment en stuc doré, au milieu duquel on voit le couronnement du pape Paul III, accompagné de cette inscription : *Paulus III, Farnesius pontifex maximus Deo et hominibus approbantibus sacrâ tiarâ solemni ritu coronatur, anno salutis* 1534, *iij non. novemb.* — Au-dessus de la corniche sont

Digitized by Google

quatre tableaux dont le premier représente le pape bénissant les galères de Cività-Vecchia, destinées à l'expédition dirigée, l'an 1535, contre Tunis; le second l'excommunication lancée, en 1537, contre le roi d'Angleterre; le troisième, la flotte préparée contre les Turcs, en 1538, par l'empereur et les Vénitiens, avec l'aide du souverain pontife; le quatrième, les habitants de Pérouse demandant pardon au pape, en 1540, de leur révolte contre l'Église. Chacune des quatre parois de la même salle est ornée d'un grand tableau. Le premier représente l'empereur Charles-Quint baisant les pieds du pape Paul Farnèse, à son retour de la glorieuse expédition de Tunis; le second, le pape Paul III établissant la paix entre Charles-Quint et le roi de France : ce tableau renferme les portraits du vieux Bourbon, du roi François, du roi Henri, de Laurent l'Ancien, du jeune Laurent, de Tournon, du jeune Bourbon et de deux fils du roi François (30). — Paul III envoyant le cardinal de Monte en qualité de légat au concile de Trente, tel est le sujet du troisième tableau. Dans le quatrième, Paul III crée à l'occasion du concile plusieurs cardinaux dont quatre furent plus tard papes sous les noms de Jules III, Marcel II, Paul IV et Pie IV. Pour tout dire en un mot, cette salle est décorée avec toute la magnificence convenable. — A côté, est une chambre qui sert de vestiaire. Elle est également enrichie de stucs et de dorures. On y a peint trois figures nues et un Alexandre le Grand couvert d'une armure et jetant au feu des vêtements de peau.

Digitized by Google

Parmi les autres sujets qu'il serait trop long d'analyser, nous citerons celui où l'on voit les hommes commençant à se couvrir de vêtements fabriqués avec des feuilles et d'autres productions agrestes. —De ce vestiaire on entre dans une chambre dédiée au Sommeil, pour laquelle le commandeur Annibal Caro fournit une foule de belles inventions poétiques (31). A la vérité, la dimension de la chambre ne permit pas à Taddeo de les reproduire toutes; mais il en représenta la plus grande partie avec un rare talent. Dans la troisième chambre, qui est dédiée à la Solitude, il peignit avec ses auxiliaires le Christ enseignant les apôtres dans le désert, et à côté un saint Jean, qui est admirablement exécuté. Vis-à-vis de ce tableau, on aperçoit des personnages qui se sont retirés dans les forêts pour fuir le monde, et d'autres qui se sont crevé les yeux pour n'être point distraits de leurs méditations par les objets qui les entourent. Dans la même chambre on lit au-dessous du portrait de l'empereur Charles-Quint: *Post innumeros labores ociosam quietamque vitam traduxit;* au-dessous de celui du dernier sultan, qui aimait la solitude avec passion : *Animum a negocio ad ocium revocavit;* et sous celui d'Aristote : *Anima fit sedendo et quiescendo prudentior.* D'autres personnages sont accompagnés des inscriptions suivantes : *Quæ ad modum negocii, sic et ocii ratio habenda; — Virtutis et liberæ vitæ magistra optima solitudo ; — Plus agunt qui nihil agere videntur ; — Qui agit plurima plurimum peccat.* En somme, cette salle est ornée d'une foule de belles

Digitized by Google

figures, et de plus est couverte de dorures et de riches ornements en stuc.

Revenons à Vignola, pour dire que les livres qu'il a écrits et publiés témoignent hautement de son habileté en architecture. Nous avons eu, du reste, occasion d'en parler dans la vie de Michel-Ange.

Taddeo, outre les ouvrages déjà mentionnés, en fit beaucoup d'autres, parmi lesquels nous citerons une chapelle de l'église des Orfèvres (32), dans la strada Giulia, une façade en clair-obscur près de San-Girolamo, et la chapelle du maître-autel de Santa-Sabina. Son frère Federigo est actuellement occupé à peindre, à San-Lorenzo-in-Damaso, un tableau représentant saint Laurent et le paradis. On espère que cette composition sera d'une rare beauté (33).

Pour ne rien taire de ce qui peut être utile ou agréable à nos lecteurs, nous ajouterons qu'à l'époque où Taddeo travaillait dans la Vigna du pape Jules III et à la façade de Mattiolo, il fit, pour l'illustrissime et révérendissime cardinal di Monte, deux petits tableaux, dont l'un est aujourd'hui dans la galerie de Son Excellence, au milieu d'une infinité de raretés antiques et modernes. Un des objets les plus curieux que possède cette galerie est un tableau de deux brasses et demie de dimension environ, qui, à la première vue, n'offre qu'une inscription sur un fond incarnat, et dont le milieu est occupé par un croissant. Au-dessus de ce tableau est fixé un miroir dans lequel on aperçoit le portrait du roi de France Henri II, entouré de ces mots: *Henry II roy de France.* On voit encore ce portrait en posant

le front sur le bord supérieur du tableau, et en regardant en bas; mais alors le portrait se montre dans un sens opposé à celui que présente le miroir. Ce portrait n'est visible que de ces deux façons, parce qu'il est peint sur vingt-huit petits gradins ingénieusement disposés entre les lignes de l'inscription. Les lettres placées au commencement, au milieu et à la fin de chaque ligne, sont un peu plus grandes que les autres, et forment, lorsqu'on les réunit, les mots suivants : *Henricus Valesius Dei gratia Gallorum rex invictissimus.* Messer Alessandro Taddei, secrétaire du cardinal, et Don Silvani Razzi, mon intime ami, auxquels je dois de nombreux renseignements, n'ont pu m'apprendre le nom de l'auteur de ce tableau. Ils m'ont seulement dit qu'il fut donné par le roi Henri au cardinal Caraffa, qui en fit ensuite présent à l'illustrissime cardinal di Monte. Voici l'inscription qui est tracée sur ce tableau, et qui seule frappe la vue de prime-abord :

HEus tv qvid viDes nil vt reoR
Nisi lvnam crEscentem et E
Regione posItamqve eX
Intervallo GRadatim vtI
Crescit nos Admonet vt iN
Vna spe fide eT charitate tV
Simvl et ego Illvminati
Verbo dei crescAmus doneC
Ab ejvsdem Gratia fiaT
Lvx in nobis Amplissima quI
ESt aeternus iLLe dator luciS
In quo et a quO mortales omneS
Veram lucem Recipere sI
Speramvs in vanVM non sperabiM'

Dans la même galerie, on voit un magnifique portrait de la signora Sofonisba Anguisciola peint par elle-même (34), et un antique manuscrit renfermant les Bucoliques, les Géorgiques et l'Énéide de Virgile. Les savants prétendent que ce livre a été écrit sous le règne de César-Auguste ou peu de temps après : il n'est donc pas étonnant que le cardinal Farnèse y attache le plus grand prix.

Maintenant il ne nous reste plus qu'à clore la biographie de Taddeo Zucchero (35).

Jeu bizarre de la destinée! le dernier des Romains et le premier des Vanlooteurs sont frères. Taddeo fait regretter Raphaël et Jules Romain; Federigo fait pressentir le Bernin et Carle Maratte.

Taddeo meurt à trente-sept ans, après avoir produit presque autant que Raphaël. Sa vie est laborieuse et appliquée; mais il craint la concurrence et il aime l'argent. Aussi tous les travaux lui sont-ils bons, et la journée n'a-t-elle pas assez d'heures pour lui. Cependant, il faut le reconnaître, s'il renonce aux études pénibles et aux résultats qui ne s'obtiennent qu'avec lenteur, c'est que de tous côtés il est entouré de gens qui abattront la besogne plus vite et à meilleur marché que lui. En effet, ses dessins trahissent bien plus le manque de conscience que le manque de capacité. En un mot, Taddeo est le calque d'un grand homme tué par la concurrence;

Digitized by Google

son frère Federigo, au contraire, n'en est que la charge grossière.

Pour les critiques d'art qui pâlissent sur les livres, pour les didacticiens qui ont inventé le parfait peintre, le parfait architecte, le parfait sculpteur, et autres perfections idéales, Federigo est une vigoureuse et complète organisation qui commande le respect; c'est un artiste modèle. Comme tout parfait peintre, il est à la fois sculpteur et architecte. Son mérite et son savoir sont à coup sûr bien étendus; car, sans sourciller, il couvre de fresques monumentales la vaste coupole de l'église métropolitaine de Florence. Sa manière est grande et large; car il peint, sur le dôme du Brunelleschi, plus de trois cents figures hautes de cinquante pieds, et il annonce à la postérité, dans un de ses écrits, que ces figures sont les plus gigantesques qu'on ait vues jusqu'alors dans le monde.

Cosmopolite comme le Titien, Federigo est appelé et fêté tour à tour à Venise, en Espagne, en Flandre et en Hollande. De retour à Rome, il s'aperçoit que la jeunesse manque d'instruction et de bons principes. Aussitôt il rêve la fondation d'une école puissante; mais, avant de réaliser ses projets de législateur de l'art, il veut combler une lacune immense et formuler sa théorie. Michel-Ange a été trop taciturne, Vasari trop bavard, Federigo sera substantiel. Il se prend corps à corps avec la base de la peinture, avec le dessin. Il publie, sur cette matière, un traité très-profond. C'est là qu'il analyse ses fameuses substances substantielles, qu'il décrit

Digitized by Google

ses formes formelles, qu'il démontre que l'étymologie du dessin vient de ces mots: *Signe de Dieu;* qu'il prouve que la philosophie et le raisonnement philosophique sont un dessin métaphorique similitudinaire.

Une vie si bien remplie par le travail et le succès ne lui suffit pas. Il aspire à être le régénérateur de l'art, et il institue, sur de nouvelles bases, la célèbre académie de 1595. Le peuple artiste enivré l'en déclare à l'unanimité président, et le ramène chez lui en triomphe. Il fut remplacé dans sa présidence par Laureti, auquel succéda, dit Lanzi, cette série d'artistes habiles qui se prolonge jusqu'à nous. Ce jour-là fut le dernier jour pour la grande peinture en Italie, et Federigo en fut le héros. Voilà tout ce qu'on peut sérieusement dire de lui comme peintre. Pour revenir à Taddeo, il n'est ni à mépriser ni à condamner, il est plutôt à plaindre. Quant à Federigo, il pourrait faire pleurer, s'il ne faisait pas tant rire.

NOTES.

(1) Jacopone de Faenza devint habile en copiant les tableaux de Raphaël. Il fleurit dans la Romagne et l'on veut qu'il ait contribué à répandre le goût de Raphaël dans cette partie de l'Italie. Ses ouvrages sont décrits par le Baldinucci, Dec. III, sec. IV, c. 241.

(2) Daniello de Parme, autrement appelé Daniello de Por, mourut en 1566.

(3) Voyez les biographies de Vincenzio de San-Gimignano, de

Digitized by Google

Polidoro et de Maturino, dans le tome VI, et celle de Baldassare Peruzzi dans le tome V.

(4) Ces peintures ont été détruites.

(5) Ces fresques ont été jetées à terre lorsque l'on restaura l'église de Sant'-Ambrogio.

(6) Ces peintures n'existent plus.

(7) Girolamo Muziano, né à Acquafredda, dans l'état de Brescia, en 1498, mort en 1590 suivant Ridolfi, mais plus vraisemblablement en 1592, comme le dit Galetti, *Inscr. rom.*

(8) Ces peintures ont été gâtées par des retouches.

(9) Federigo écrit qu'il avait alors non vingt-huit ans, comme le dit Vasari, mais dix-huit ans.

(10) Le Baroccio avait alors au moins trente-deux ans. Voyez Baldinucci, Dec. I, par. 3, sec. IV.

(11) Federigo écrit qu'il ne peignit pas lui-même ces tableaux, mais qu'il les fit peindre d'après ses dessins.

(12) Giuseppe ne peignit qu'un seul de ces tableaux, la Soumission de l'empereur Frédéric au pape Alexandre III.

(13) La vie de Fiorini se trouve dans le Malvasia, tom. I, p. 335.

(14) Une copie de ce tableau fut exécutée sur le mur de la chapelle de Caprarola. Quant au tableau, il se trouvait, il y a maintes années, chez le marquis Vitelleschi.

(15) Vasari parle d'Andrea Schiavone à la fin de la biographie de Battista Franco. Le Ridolfi a écrit la vie d'Andrea.

(16) Voyez la vie d'Antonio de Venise, tome Ier.

(17) Tiberio Calcagni est souvent cité par Vasari dans la vie de Michel-Ange Buonarroti.

(18) Jean Stradan de Bruges, né en 1536, mort en 1605.

(19) Jacopo Zucchi ou del Zucca, Florentin, né en 1541, mort sous le pontificat de Sixte V. Voyez le Baglioni, p. 45.

(20) Naldini, né en 1537, vivait en 1590. Il fut élève du Pon-

Digitized by Google

tormo et d'Agnolo Bronzino. Borghini parle au long de Naldini dans son *Riposo.*

(21) Pie IV mourut le 13 décembre 1565, et le cardinal Sant'-Angelo le 28 octobre de la même année.

(22) Le cardinal de Ferrare, autrement dit Hippolyte d'Este, mourut le 2 décembre 1572. Le Ciacconio dit, en parlant de ce seigneur : Romæ in Quirinali ac Tibure hortos amœnissimos in summo montis extruxit cum permagnifico prætorio, statuis antiquis, picturis, etc.

(23) Les peintures de ces deux chambres ont été détériorées par l'humidité.

(24) Taddeo fut inhumé dans la Ritonda, près du tombeau de Raphaël d'Urbin. On grava au-dessous de son buste l'épitaphe suivante :

D. O. M.
TADÆO . ZVCCARO
IN . OPPIDO . DIVI . ANGELI . AD . RIPAS
METAVRI . NATO
PICTORI . EXIMIO
VT . PATRIA . MORIBVS . PICTVRA
RAPHAELI . VRBINATI . SIMILLIMO
ET . UT . ILLE . NATALI . DIE
ET . POST . ANNVM . SEPTIMVM . ET . TRIGESIMVM
VITA . FVNCTO
ITA . TVMVLVM
EIDEM . PROXIMVM
FEDERICVS . FRATRI . SVAVISS . MŒRENS
POS . ANNO . CHRISTIANÆ . SAL
M . D . L . XVI

MAGNA . QVOD . IN . MAGNO . TIMVIT . RAPHAELE . PERÆQVE
TADEO . IN . MAGNO . PERTIMVIT . GENITRIX.

(25) Melighino, architecte très-médiocre, est mentionné par Vasari dans la vie d'Antonio da San-Gallo et ailleurs.

(26) Voyez, dans le tome II des *Lettere pittoriche*, une lettre adressée par Claudio Tolomei au comte Agostino de' Landi, et dans laquelle il est parlé fort au long de cette académie.

(27) Le plan de ce palais a été publié. Les peintures dont il est orné ont été gravées sur cuivre et à l'eau forte par Georges Preninner en 1748.

(28) Le cardinal Farnèse est Alexandre, neveu de Paul III; le cardinal Sant'-Agnolo est Ranuzio Farnese; Santa-Fiore est le cardinal Guido Ascanio Sforza; Salviati l'Ancien est le cardinal Giovanni; Chietti est le cardinal Giovanni-Pietro Caraffa, évêque de Chieti, et plus tard pape sous le nom de Paul IV; Carpi est le cardinal Ridolfo Pio.

(29) Trento, c'est-à-dire le cardinal Cristofano Madruzio, évêque et prince de Trento.

(30) Ces peintures ont été gâtées par des retouches.

(31) Voyez la lettre 99e des *Lettere pittoriche*, t. III.

(32) Cette chapelle a beaucoup souffert du temps et surtout de maladroites restaurations.

(33) Le tableau de l'autel de la chapelle de San-Lorenzo représente non le martyre de saint Laurent comme le dit Vasari, mais saint Damas et saint Laurent revêtus de leurs habits sacerdotaux.

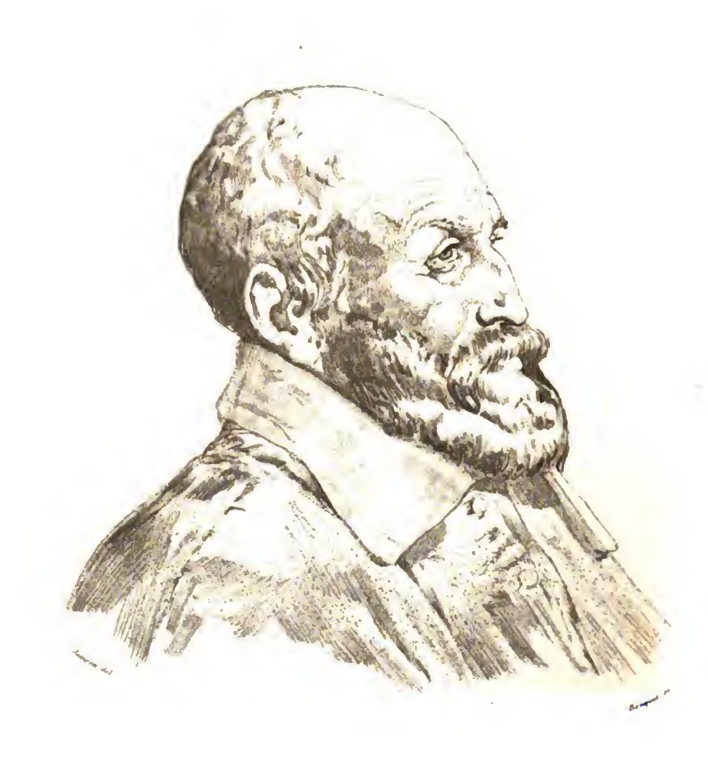
(34) Vasari parle de Sofonisba Anguisciola dans la biographie de Properzia de' Rossi et dans celle de Girolamo de Carpi.

(35) Le musée du Louvre possède six dessins de Taddeo Zucchero représentant l'Adoration des bergers, l'Adoration des mages, Jésus prêchant dans le temple et convertissant Marie-Madeleine, Jésus bénissant le pape saint Grégoire, les Apôtres rassemblés autour du tombeau de la Vierge, et le Mariage d'Octave Farnèse avec Marguerite, fille de Charles-Quint.

On trouve, dans le même musée, six dessins de Federigo représentant Salomon entouré de ses ministres, l'Annonciation, une composition mystique, l'Adoration des mages et deux Évangélistes.

Digitized by Google

Digitized by Google



PRIMATICCIO.

Digitized by Google

DESCRIPTION DES OUVRAGES

DE

FRANCESCO PRIMATICCIO,

DE BOLOGNE,

ABBÉ DE SAINT-MARTIN,

PEINTRE ET ARCHITECTE.

Jusqu'à présent je n'ai parlé que des artistes qui n'existent plus, c'est-à-dire de ceux qui ont vécu de l'an 1200 à l'an 1527. Maintenant je crois devoir faire mention, dans ce livre, de plusieurs nobles maîtres vivants ; c'est un honneur dont ils sont bien dignes à coup sûr, et je m'acquitterai d'autant plus volontiers de cette tâche, que tous sont mes amis et presque mes frères. Les trois principaux d'entre eux, d'ailleurs, sont tellement avancés en âge, que l'on ne peut guère s'attendre à les voir augmenter le nombre de leurs productions, bien que par une espèce d'habitude ils travaillent encore un peu. Je dirai ensuite quelques mots sur ceux de leurs élèves qui sont parvenus au premier rang, et sur plusieurs autres hommes qui parcourent également avec distinction la carrière des arts.

Digitized by Google

Je commencerai donc par Francesco Primaticcio, puis, je m'occuperai du Titien et de Jacopo Sansovino.

Francesco naquit à Bologne, de la noble famille des Primaticci, si vantée par Fra Leandro Alberti et par le Pontano. Dans son enfance, on le destina au commerce; mais il ne tarda pas à témoigner la répugnance que lui inspirait cette profession. Doué d'une intelligence peu commune et d'un esprit élevé, il se tourna vers le dessin, pour lequel il avait des dispositions remarquables. Ses essais en ce genre ne tardèrent pas à montrer qu'il était destiné à y exceller (1).

Il se rendit à Mantoue à l'époque où Jules Romain décorait le palais du T, et il réussit à prendre place parmi les auxiliaires de cet illustre maître. Au bout de six années d'études consciencieuses, il se trouva avoir acquis une rare habileté comme peintre et comme stucateur; aussi passait-il, et avec raison, pour le plus fort de tous les jeunes gens qui travaillaient avec lui. Il est facile, du reste, de s'en convaincre en examinant une frise en stuc dont il orna une salle du palais, et dans laquelle il représenta des guerriers romains (2). Il exécuta, en outre, dans le même palais, maintes peintures d'après les dessins de Jules Romain.

Ces ouvrages le mirent en si haute faveur auprès du duc de Mantoue, que, l'an 1531, ce prince l'adressa au roi François I[er], qui lui avait écrit pour le prier de lui envoyer un jeune homme qui fût à la fois peintre et stucateur (3).

Digitized by Google

Le Rosso avait précédé d'une année notre artiste en France, et déjà il avait fait pour le roi plusieurs tableaux, et entre autres, ceux de Bacchus et de Vénus, de Psyché et de Cupidon; néanmoins, le Primaticcio fut le premier, dit-on, qui exécuta dans ce pays des fresques et des stucs importants. Il décora de cette façon, pour François Ier, plusieurs appartements et diverses salles et galeries.

Le roi, pleinement satisfait du Primaticcio, l'envoya, l'an 1540, à Rome pour tâcher de lui procurer quelques marbres antiques (4). Le Primaticcio s'acquitta de sa mission avec un tel zèle, qu'il rassembla et acheta promptement cent vingt-cinq morceaux, tant bustes que torses ou figures. Il fit aussi mouler par Jacopo Barozzi de Vignola, et par d'autres artistes, le Cheval de bronze du Capitole, quantité de bas-reliefs de la colonne Trajane, le Commode, la Vénus, le Laocoon, le Tibre, le Nil et la Cléopâtre du Belvédère.

Sur ces entrefaites, le Rosso étant mort, et ayant laissé inachevée une longue galerie commencée sur ses dessins, et en grande partie ornée de stucs et de peintures, le Primaticcio fut rappelé de Rome. Il s'embarqua donc avec ses marbres et les creux des antiques que nous venons d'énumérer. Son premier soin, en arrivant en France, fut de faire jeter en bronze la plupart de ses plâtres. Ces copies réussirent si bien à la fonte, qu'on les prend pour les originaux mêmes. Elles furent placées dans le jardin de la reine, à Fontainebleau, à la satisfaction de François Ier, qui transforma pour ainsi dire cet

Digitized by Google

endroit en une nouvelle Rome. Il est vrai que le Primaticcio employa des fondeurs très-expérimentés, qui coulèrent ses bronzes avec tant de finesse et de légèreté, qu'à peine fallut-il les réparer. Il eut ordre ensuite de terminer la galerie du Rosso. Il la conduisit rapidement à fin, et il l'enrichit d'une incroyable multitude de stucs et de peintures.

Le roi, pour le récompenser des huit années qu'il avait passées à son service, le nomma officier de sa chambre, et bientôt après, c'est-à-dire en 1544, le fit abbé de Saint-Martin. Mais ces honneurs n'empêchèrent point le Primaticcio de continuer de travailler pour François Ier et pour ses successeurs.

Parmi ses nombreux auxiliaires, nous citerons Giovambattista Bagnacavallo, qui s'est montré non moins habile que son père Bartolommeo (5), dans les tableaux qu'il a exécutés d'après les dessins de notre artiste.

Le Primaticcio a aussi beaucoup employé un certain Ruggieri de Bologne, qui est encore aujourd'hui avec lui (6). Il y a peu de temps, il appela également en France un autre Bolonais, Prospero Fontana qui, par malheur, aussitôt arrivé, tomba dangereusement malade et fut forcé de retourner dans sa patrie. Disons en passant que le Bagnacavallo et le Fontana sont de vaillants peintres, et cela nous pouvons d'autant mieux le certifier, que nous nous sommes servi du premier à Rome, et du second à Rimini et à Florence.

Mais de tous les aides du Primaticcio, aucun ne lui a fait plus d'honneur que Niccolò de Modène,

Digitized by Google

duquel nous avons déjà parlé ailleurs (7). Niccolò, en effet, surpassa tous ses rivaux dans la décoration de la salle du Bal à Fontainebleau. Il y peignit, en se conformant aux dessins du Primaticcio, une quantité innombrable de figures d'une couleur si vive et si suave à la fois, qu'elles paraissent peintes à l'huile plutôt qu'à fresque. Niccolò représenta ensuite dans une grande galerie, d'après les dessins du Primaticcio, soixante sujets tirés de l'Histoire d'Ulysse (8). Ces fresques sont d'un coloris infiniment plus sombre que celui des personnages de la salle du Bal. Cela vient de ce que Niccolò se servit de terres pures, sans y mêler du blanc. Mais, en revanche, la vigueur des fonds donne un relief extraordinaire aux figures, que l'on croirait avoir été faites toutes en un seul jour, tant il règne un parfait accord entre elles. Ajoutons que Niccolò ne les retoucha point à sec, comme le pratiquent aujourd'hui bon nombre de maîtres. La voûte de la galerie est pareillement ornée de stucs et de peintures exécutées avec soin, et toujours d'après les dessins du Primaticcio, par les artistes ci-dessus mentionnés, et par divers jeunes gens qui leur furent adjoints. Il en fut de même pour la vieille salle et pour une galerie basse qui donne sur l'étang et qui renferme les plus beaux ouvrages du palais; mais leur description nous entraînerait trop loin.

A Meudon, le Primaticcio opéra des embellissements considérables dans le palais de la Grotte, pour le cardinal de Lorraine. Ce palais, par la grandeur de ses galeries, de ses escaliers, de ses ap-

Digitized by Google

partements publics ou particuliers, pourrait, à bon droit, recevoir le nom de Thermes, sous lequel on désigne les plus vastes édifices antiques. Nous nous contenterons de citer une de ses plus belles salles que l'on appelle le Pavillon, et qui est pleine de figures en raccourci d'une rare perfection. A l'étage inférieur est une autre salle enrichie de fontaines en stuc, accompagnées de statues, de coquillages et de rocailles. Les stucs de la voûte sont dus à Damiano del Barbiere de Florence (9), qui a fourni des preuves de talent, non-seulement en ce genre, mais encore comme dessinateur et comme peintre. Un de nos compatriotes, le sculpteur Ponzio, a aussi laissé dans le même palais des statues en stuc fort remarquables (10). Tous ces travaux, par malheur, sont trop nombreux pour que je m'y arrête. Il ne m'est donc permis que d'aborder les principaux ouvrages du Primaticcio, afin de montrer quelle habileté il a déployée dans la peinture, dans le dessin et dans l'architecture. A la vérité, je n'hésiterais pas à entrer dans plus de détails, si j'avais sur ces choses des documents aussi exacts que sur celles qui m'entourent.

Le Primaticcio, avons-nous dit, est un excellent dessinateur; c'est ce que prouve un dessin représentant une Assemblée des dieux. Le Primaticcio nous l'a donné en témoignage de son amitié, et nous le conservons précieusement dans notre collection.

Après la mort de François Ier, le Primaticcio resta à Fontainebleau et servit Henri II jusqu'à la

Digitized by Google

mort de ce roi. Il obtint ensuite, de François II, l'intendance générale des bâtiments du royaume que Charles IX, aujourd'hui régnant, lui a conservée. Le père du cardinal de la Bourdaisière et Monseigneur de Villeroy avaient été avant lui investis de cette charge, aussi honorable qu'importante.

Le Primaticcio a commencé, par ordre de Charles IX et de la reine-mère, le mausolée de Henri II, au milieu d'une chapelle à six faces. Quatre des faces de cette chapelle seront occupées par les tombeaux des quatre enfants du roi, la cinquième par l'autel, et la sixième par la porte. Une foule de statues et de bas-reliefs, en marbre et en bronze, compléteront ce monument et le rendront digne du prince et de l'artiste.

Dans son bon temps, le Primaticcio déploya un génie supérieur et universel ; car il présida non-seulement à des ouvrages de peinture, d'architecture et de sculpture, mais encore à des fêtes et à des mascarades, où la magnificence le disputait à l'originalité.

Il s'est montré extrêmement libéral et obligeant envers sa famille et ses amis, et surtout envers les artistes qui ont travaillé avec lui. A Bologne, il a prodigué ses bienfaits à ses parents et leur a donné de belles et commodes maisons, comme celle qu'habite Messer Antonio Anselmi, qui a épousé une de ses nièces. Il a, en outre, marié et doté richement une autre de ses nièces, sœur de la signora Anselmi. Enfin, il a toujours vécu plutôt comme un prince que comme un peintre.

Digitized by Google

J'ai parlé de son obligeance pour les artistes; qu'il me soit permis d'en citer un trait. Lorsqu'il appela Prospero Fontana en France, il lui envoya, pour son voyage, une bonne somme d'argent. Prospero, étant tombé malade, ne put la lui rendre. L'an 1563, je passai par Bologne et je profitai de cette occasion pour recommander le pauvre débiteur au Primaticcio. Il eut la générosité de ne pas me laisser partir sans que j'eusse vu un écrit par lequel il libérait complétement Fontana; aussi les artistes le chérissent-ils et le respectent-ils comme un père.

Disons encore un mot de Prospero Fontana. Il prit part aux travaux du palais de la Vigna Giulia par l'ordre du pape Jules III, et à ceux du palais di Campo-Marzio, que possédait alors le signor Balduino Monti, et qui appartient aujourd'hui au cardinal Ernando de' Medici, fils du duc Cosme. A Bologne, il a laissé plusieurs ouvrages à fresque et à l'huile, parmi lesquels on remarque un beau tableau qui orne la Madonna-del-Baracane et qui représente sainte Catherine discutant avec des philosophes et des docteurs, en présence de l'empereur Maximilien. Enfin, on voit de lui de nombreuses fresques dans la grande chapelle du palais du gouverneur (11).

Lorenzo Sabattini fut aussi très-lié avec le Primaticcio. S'il n'eût point été chargé d'une nombreuse famille, il aurait, sans aucun doute, été emmené en France par cet illustre maître, qui le connaissait pour un homme de talent, comme le

Digitized by Google

témoignent les ouvrages qu'il a exécutés à Bologne. L'an 1566, à l'occasion des noces du prince François de Médicis et de la sérénissime reine Jeanne d'Autriche, je l'employai à peindre dans le vestibule du palais, entre la grande salle et celle des Dugento, six figures à fresque d'une rare beauté. Mais chaque jour Lorenzo fait de nouveaux progrès; je me bornerai donc à constater que l'on espère que ses efforts produiront de magnifiques résultats (12).

Maintenant, puisque nous sommes sur le compte des Bolonais, nous dirons quelques mots de Pellegrino de Bologne, dont le génie promet beaucoup (13). Après avoir étudié dans sa jeunesse les ouvrages de Vasari qui sont à Bologne, dans le réfectoire de San-Michele-in-Bosco, ainsi que ceux de divers habiles artistes, il se rendit à Rome, l'an 1547, et il s'y appliqua, jusqu'en 1550, à dessiner les morceaux les plus remarquables que renferme cette ville. Vers le même temps, il fit, dans le château de Sant'-Agnolo, quelques peintures à côté de celles de Perino del Vaga. A San-Luigi-de'-Franzesi, il peignit à fresque, au milieu de la voûte de la chapelle de Saint-Denis, une Bataille que bien des personnes jugent supérieure, tant pour la vigueur du dessin que par le charme du coloris, aux tableaux que Jacopo del Conte, de Florence, et Girolamo Siciolante, de Sermoneta, ont laissés dans le même endroit. Le succès que Pellegrino obtint fut cause que Monsignor Poggio le chargea de décorer une façade et une galerie d'un palais qu'il avait bâti hors de la porte del Popolo, sur le mont Esqui-

Digitized by Google

lino (14). Le soin avec lequel Pellegrino s'acquitta de cette tâche lui valut de justes éloges. Il peignit encore une autre façade et deux personnages dans une cour de la maison de Francesco Formento, qui est située entre la rue del Pellegrino et celle del Parione. Il exécuta ensuite, au Belvédère, par l'ordre des ministres du pape Jules III, d'immenses armoiries accompagnées de deux figures. Puis, il représenta un saint Pierre et un saint André dans l'église de Sant'-Andrea, construite par Jules III, hors de la porte del Popolo. Nous avons dans notre collection le dessin du saint Pierre et divers morceaux, soigneusement étudiés, du même auteur.

Monsignor Poggio ayant appelé Pellegrino à Bologne, notre artiste lui peignit, dans son palais, plusieurs fresques, parmi lesquelles il en est une où il se surpassa par la perfection des nus et des draperies, et par la grâce de la composition; aussi, depuis, n'a-t-il jamais rien produit de mieux. A San-Jacopo de la même ville, il commença, pour le cardinal Poggio, une chapelle, qui fut achevée par Prospero Fontana.

A peu de temps de là, Pellegrino fut conduit, par le cardinal d'Augsbourg, à la Madonna-di-Loreto, et il y revêtit une chapelle de stucs et de peintures admirables. Sur la voûte, dans un somptueux compartiment de stuc, il plaça la Nativité du Christ, sa Présentation au Temple, et au milieu sa Transfiguration sur le mont Thabor. Au-dessus de l'autel, il représenta Jésus baptisé par saint Jean, et il introduisit dans ce tableau le portrait du cardinal Pog-

Digitized by Google

gio (15). Sur l'une des parois latérales, il retraça la Prédication de saint Jean, et sur l'autre paroi sa Décollation. Enfin, dans la chapelle souterraine, connue sous le nom del Paradiso, il peignit plusieurs scènes du jugement dernier et quelques figures en clair-obscur.

Bientôt après, il fut mené à Ancône par Giorgio Morato, qui lui commanda, pour l'église de Sant'-Agostino, un Baptême du Christ, et un gradin, couvert d'une foule de gracieuses petites figures. Pour le même Giorgio Morato, notre artiste enrichit le maître-autel de San-Ciriaco-sul-Monte, d'un magnifique encadrement de stuc et d'un Christ, en relief, de cinq brasses de hauteur. Il accompagna aussi de stucs d'une rare beauté le maître-autel de San-Domenico d'Ancône, dont il aurait même peint le tableau s'il ne se fût pris de querelle avec le citoyen qui le lui avait alloué, et qui, alors, le lui retira pour le confier au Titien.

Pellegrino entreprit à Ancône, en dernier lieu, la décoration de la loge des marchands, qui donne d'un côté sur la mer et de l'autre côté sur la principale rue de la ville. Il y orna d'une foule de figures peintes et modelées en stuc la voûte nouvellement construite. Il déploya tout son savoir dans cet ouvrage, qui contient des nus et des raccourcis où perce une heureuse imitation du style de Michel-Ange.

Comme la province d'Ancône manque d'architectes et d'ingénieurs, Pellegrino s'est tourné vers l'architecture, qui lui a semblé offrir moins de difficultés et plus de profit que la peinture. Il a tra-

Digitized by Google

vaillé aux fortifications d'Ancône, de Ravenne, et de plusieurs autres endroits des États de l'Église. Enfin, il a commencé, à Pavie, pour le cardinal Borromée, un palais destiné à servir d'école publique. Néanmoins, il n'a pas entièrement mis de côté la peinture; car, aujourd'hui, il est occupé à exécuter à fresque dans le réfectoire de San-Giorgio, chez les religieux de Monte-Oliveto, à Ferrare, un beau sujet dont il m'a lui-même montré le dessin, il y a peu de temps. Mais Pellegrino n'est âgé que de trente-cinq ans; il marche de progrès en progrès: nous n'entrerons donc pas dans de plus amples détails sur lui pour le moment.

Nous serons également bref sur le compte d'Orazio Fumaccini (16), qui a laissé à Rome un excellent tableau au-dessus de l'une des portes de la salle des Rois, et qui a doté Bologne, sa patrie, de plusieurs ouvrages fort estimés. Cet artiste est jeune encore, et tout porte à croire qu'il ne sera point inférieur à ses devanciers.

Les Romagnols, à l'exemple des Bolonais leurs voisins, ont exercé l'art de la peinture avec éclat. Ils peuvent citer quantité de bons maîtres qui ont succédé à Giacomone de Faenza, lequel décora, comme l'avons dit, la tribune de San-Vitale, à Ravenne. Ainsi, Maestro Luca de' Longhi a fait une foule de tableaux à l'huile et de beaux portraits à Ravenne, sa patrie. Parmi ses productions, on remarque surtout deux charmants petits tableaux que le révérend Don Antonio, de Pise, lui commanda pour l'église du monastère de Classi, dont il était

Digitized by Google

abbé. Si Maestro Luca fût quelque peu sorti de Ravenne, où il n'a jamais cessé, jusqu'à présent, de demeurer avec sa famille, il serait devenu extrêmement habile, car à l'amour du travail il joint un esprit persévérant et un jugement profond et solide; et cela, je puis d'autant mieux le certifier, que je l'ai vu à l'œuvre durant deux mois que je passai à Ravenne. J'ajouterai que Maestro Luca a une jeune fille nommée Barbera, qui dessine très-bien, et qui même peint déjà dans un excellent sentiment.

Livio Agresti di Forli fut, pendant un temps, le rival de Maestro Luca. Après avoir conduit à fin quelques fresques, dans l'église du Spirito-Santo, pour l'abbé de' Grassi, Livio quitta Ravenne et se rendit à Rome. Il s'y livra à l'étude du dessin avec un zèle qui fut couronné de succès, comme il est facile de s'en convaincre en examinant les façades et les fresques qu'il peignit vers cette époque. Ses premiers ouvrages, que l'on trouve à Narni, ont aussi beaucoup de mérite. Dans une chapelle de l'église de Santo-Spirito, à Rome, il a exécuté des fresques qui ont obtenu l'approbation générale; aussi n'hésita-t-on pas à lui allouer l'un des petits sujets qui sont au-dessus des portes de la salle des Rois, dans le Vatican, et il s'acquitta de cette tâche de façon à égaler ses concurrents. Il représenta ensuite, sur un tissu d'argent, sept sujets historiques, que le cardinal d'Augsbourg envoya en Espagne au roi Philippe, pour en décorer un appartement. L'église des Théatins, à Forli, possède un semblable tissu d'argent, également peint par Livio.

Digitized by Google

Enfin cet artiste, s'étant distingué par la hardiesse de son dessin, par le charme de son coloris, par la richesse de ses compositions, et, en un mot, par l'universalité de son talent, fut gratifié d'une forte pension et emmené par le cardinal d'Augsbourg dans la ville du même nom, où, maintenant, il travaille sans relâche avec honneur et profit.

De tous les autres peintres romagnols, Marco de Faenza est le fresquiste le plus expérimenté. Sa touche est pleine de hardiesse, de feu et d'audace. Personne non plus ne serait capable de lutter contre lui dans le genre des grotesques. Rome est remplie de ses ouvrages, et Florence lui doit la plus grande partie des ornements de vingt diverses stances du palais ducal. Marco fut aussi chargé de la plupart des décorations que l'on ajouta dans la principale cour du palais, lors de l'arrivée de la reine Jeanne. Qu'il me suffise d'ajouter que Marco est dans la fleur de l'âge et du talent (17).

Il y a aujourd'hui à Parme, auprès du duc Ottavio Farnese, un peintre nommé Miruolo, que je crois romagnol de nation. Ce Miruolo a fait différents ouvrages à Rome, et de nombreuses fresques dans un petit palais que le duc Ottavio a bâti à Parme et où Giovanni Boscoli de Montepulciano a sculpté plusieurs charmantes fontaines. Boscoli avait travaillé pendant longtemps avec Vasari aux stucs du palais du duc Cosme, avant d'entrer au service du duc de Parme, qui lui a assigné un traitement considérable. Maintenant, Boscoli continue de produire des œuvres dignes de son rare et beau génie.

Digitized by Google

Bologne et les autres villes et provinces auxquelles appartiennent les maîtres que nous venons de passer en revue, possèdent encore une foule d'excellents et nobles artistes; mais leur jeunesse nous engage à attendre un moment plus favorable pour leur consacrer l'attention qui leur est due.

Nous terminerons cette notice en disant que nous avons, dans notre collection, le portrait du Primaticcio, dessiné à la plume par son intime ami Passerotto de Bologne (18).

Si, comme on doit l'admettre, les miniatures sont les reflets des grands ouvrages de peinture, il y en a bon nombre qui prouvent irrécusablement que, dès les premières décades du xvi[e] siècle, l'école française s'était élevée à un haut degré de perfection, et, de plus, que le style italien, basé sur l'interprétation intelligente des monuments antiques, avait trouvé accès en France dès 1460. Dans le commentaire de Don Giulio Clovio, nous avons cité plusieurs manuscrits ornés de miniatures exécutées en 1519, où l'on rencontre même, ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer, les proportions élancées, les petites têtes, les mouvements qui caractérisent particulièrement les maîtres italiens que François I[er] appela pour diriger les travaux de ses maisons royales.

Les Primaticcio, les Rosso, les Niccolò dell' Abate,

Digitized by Google

n'apportèrent donc pas en France, comme on l'a prétendu, des enseignements entièrement nouveaux, puisque, avant leur arrivée, les qualités qui les distinguent existaient déjà dans les productions de nos artistes. Nous reconnaîtrons seulement que leur influence fut si grande, qu'ils enlevèrent brusquement toute originalité à notre école qui, avec des éléments étrangers au sol, à la vérité, mais dont l'ensemble nous était propre, avait su former un art vraiment national. Simon et Claude de Paris, François d'Orléans, Laurent de Picardie, Louis Dubreuil, furent les premiers et les plus ardents imitateurs du Rosso et du Primaticcio. Bientôt tous les dessinateurs, tous les sculpteurs, tous les orfévres, tous les décorateurs, tous les peintres, tous les émailleurs, tous les modeleurs, suivirent leur exemple.

En présence de ce fait, plusieurs écrivains ont avancé, les uns que les Italiens nous ont enseigné toutes les pratiques de l'atelier; les autres, que les Italiens ont épuré et amélioré notre style : ces deux assertions nous semblent également erronées. La facilité même avec laquelle les Français s'approprièrent la manière italienne démontre que, depuis longtemps déjà, ils étaient en possession des principaux procédés techniques. Quant à la prétendue amélioration de leur style, il faut être aveugle pour ne pas s'apercevoir que, sous l'influence italienne, si le dessin gagna en ampleur et en assurance, il perdit en naturel et en finesse; que, s'il gagna en intrépidité et en énergie, il perdit en vérité, en caractère et en précision. L'anatomie devint une étude d'ostentation, la magni-

ficence des formes fut factice, l'artiste parut plus grand que l'ouvrage, et la perfection fut confondue avec la célébrité. La composition fut abandonnée aux caprices de l'imagination, et ses écarts ne furent tempérés que par de rares réminiscences de l'ordre et de l'eurythmie antiques. Les caractères uns et essentiels de la nature ayant été une fois méconnus, ceux de l'art durent nécessairement ne pas tarder à être un sujet de contestation dans les écoles. Les artistes, affranchis du joug des doctrines antiques, conservèrent quelque temps des doutes sur l'essence de la peinture et de la sculpture, et, à la fin, ce qui était inévitable arriva; c'est-à-dire que la renommée des plus habiles força et entraîna les esprits. Le goût florentin courut et asservit toute l'Europe. Ce n'étaient plus la gravité, la pureté et la chasteté de Léonard qu'il fallait prendre pour modèles; c'étaient les fiers élans et les hardiesses imposantes de Michel-Ange qu'il fallait imiter.

Nous ne craignons pas de l'affirmer, le goût michel-angelesque que les Rosso, les Primaticcio, les Cellini, importèrent parmi nous, produisit les plus fâcheux résultats. Ces maîtres, dont les œuvres se ressentaient déjà des erreurs qui poussaient l'Italie à sa décadence, nous léguèrent des élèves qui adoptèrent et exagérèrent tous les défauts de leur méthode. La grâce tourna à l'affectation, la force à la roideur, la grandeur à l'enflure. Sur les toiles, les vitraux, les tapisseries, les nielles, les voûtes des églises et des palais, partout on paya tribut à un

Digitized by Google

style outré, conventionnel, théâtral, fruit d'une pernicieuse habileté qui ne daignait plus consulter la nature.

Mais si le génie français s'égara dans sa marche, à qui faut-il s'en prendre? aux Italiens ou à nous-mêmes? En France, l'art des peintres n'a-t-il pas, presque toujours, été l'art d'imiter les autres plutôt que l'art d'imiter la nature?

Bien que nous ne soyons pas disposés à nous ranger à l'avis de M. Quatremère de Quincy, qui prétend que les plus grands peintres qu'ait eus la France ne furent que de médiocres élèves des élèves des Carraches, on peut cependant avancer que depuis l'école de Fontainebleau jusqu'à l'école ingriste, nos peintres, à quelques exceptions près, ont été imitateurs des styles étrangers plutôt qu'artistes originaux. Jean Cousin imita Michel-Ange; et Lesueur, Raphaël; Valentin imita Caravage; Simon Vouet, les Vénitiens; et Lebrun, les Carraches. Mignard rappelle le Sasso Ferrato et Carlo Dolci; et Jouvenet, le Lanfranco. Pour parler sans détour, depuis trois siècles, nous avons accepté la mode pour suprême régulatrice de notre art. Son despotisme a exercé dans notre école d'étranges ravages, et y en exerce de bien grands encore aujourd'hui.

NOTES.

(1) Le Primaticcio étudia sous Innocenzio Francucci d'Imola et le Bagnacavallo. Voyez Baldinucci, Dec. III, sec. IV, c. 266.

Digitized by Google

(2) Cette frise a été gravée sur cuivre par Pietro Santi Bartoli.

(3) Bartolommeo Galeotti, dans son histoire des hommes illustres, dit : Ce fut en 1539 que le Primaticcio passa en France.

(4) Le Cellini, dans sa vie, place en 1543 le voyage du Primaticcio à Rome.

(5) Voyez la vie du Bagnacavallo dans le tome VI.

(6) Il est nommé Ruggiero Ruggieri par Masini, dans la *Bologna illustrata*. Bumaldi fait aussi mention de cet artiste. *Minerv. Bononien.*

(7) Niccolò de Modène, autrement dit Niccolò Abati, ou dell' Abate, naquit en 1509 ou 1512, et mourut en 1571.

Le musée du Louvre possède de lui quatre dessins représentant une Allégorie, la Naissance de Méléagre, Jupiter et Danaé, et un Génie ailé.

(8) L'histoire d'Ulysse est aujourd'hui détruite. Ella a été gravée par Van-Thulden, élève de Rubens.

(9) Au lieu de Damiano del Barbieri, il faut lire Domenico del Barbieri.

(10) Cet habile sculpteur est plus connu en France sous le nom de maître Ponce.

(11) Le musée du Louvre possède un dessin de Prospero Fontana, où il a figuré la Vierge visitant sainte Élisabeth.

(12) Lorenzo Sabbatini mourut en 1577. Il est vanté par Borghini, Baglioni, Malvasia et Lanzi.

Au musée du Louvre on voit de lui un tableau renfermant la Vierge et l'Enfant Jésus.

(13) Pellegrino Tibaldi de Bologne naquit en 1527 et mourut en 1591. Le musée du Louvre possède un dessin de Tibaldi, représentant la Prudence et le Génie,

(14) Vasari se trompe, il devait dire le mont Pincio.

(15) Ce tableau a été remplacé par une Nativité de la Vierge due au pinceau d'Annibal Carrache.

Digitized by Google

(16) Orazio Sammacchini et non Fumaccini, mourut en 1577, âgé de quarante-cinq ans. On trouve de lui, au musée du Louvre, un dessin où il a représenté l'Enfant Jésus donnant sa bénédiction à un vieillard.

(17) Marco de Faenza ou Marco Marchetti, comme l'appelle le Baglioni, mourut en 1588.

(18) Le musée du Louvre possède un tableau du Primaticcio où l'on voit Scipion, après la prise de Carthagène, rendant à Mucius la jeune princesse qui lui était fiancée.

Dans le même musée on trouve trente-deux dessins du Primaticcio, représentant la Bénédiction de Jacob; Rebecca donnant à boire à Éliézer; deux figures de la Charité; un Prophète; l'Assemblée des dieux; le Festin des dieux; les Divinités marines amenant les chevaux du soleil (sujet qui a été exécuté sur l'une des voûtes du passage de la porte Dorée au palais de Fontainebleau); Jupiter; Léda; Mars et Vénus au bain; Mars et Vénus (esquisse pour un plafond de Fontainebleau); le Triomphe de l'Amour; Bacchus étouffant un serpent; Flore; Amphytrite; Pan et Syrinx; Pan accompagné de plusieurs génies; l'Aurore sur son char; Hylas enlevé par les nymphes; une Réunion de satyres; un Fleuve appuyé sur son urne, près d'enfants qui jouent avec un chameau; Phèdre et Hippolyte; Phèdre, Thésée et Hippolyte; un prisonnier conduit devant le vainqueur; un sujet allégorique; François Ier visitant Fontainebleau; plusieurs génies; la Tempérance; un jeune homme porté au son des instruments; un fragment pour l'ornement d'un plafond exécuté à Fontainebleau, et deux vieillards.

Digitized by Google



TITIEN DE CADORE.

Digitized by Google

DESCRIPTION DES OUVRAGES

DE

TITIEN DE CADOR,

PEINTRE.

Titien naquit l'an 1480 à Cador, petit village situé sur la Piave, à cinq milles du point où se terminent les Alpes. Il appartenait à la famille des Vecelli, l'une des plus nobles de cet endroit (1). A l'âge de dix ans, il fut envoyé à Venise chez un de ses oncles qui, ayant reconnu en lui de grandes dispositions pour la peinture, le fit entrer dans l'atelier de Gian Bellini, dont la réputation était alors immense. Sous la direction de ce maître, Titien se mit donc à dessiner, et il ne tarda pas à montrer qu'il possédait tout le jugement et le génie nécessaires pour réussir dans son art. Comme Gian Bellini et les autres peintres vénitiens de cette époque, faute d'avoir étudié l'antique, avaient puisé dans l'imitation minutieuse de la nature un style plein de crudité et de sécheresse, Titien adopta les mêmes errements; mais l'an 1507, grâce à Giorgione de Castelfranco, il commença à donner à ses ouvrages plus de morbidesse et plus de vigueur, tout en continuant

Digitized by Google

néanmoins à copier la nature de son mieux. Il peignait au premier coup ce qu'il voyait, sans faire de dessins préparatoires; selon lui, il n'y avait point de meilleure méthode que celle-là. Il ne s'apercevait pas que, pour ordonner une composition, en saisir l'ensemble et en juger parfaitement, il faut d'abord crayonner sur le papier ses pensées de diverses manières. Ajoutons qu'on ne peut arriver à bien rendre le nu sans l'avoir beaucoup dessiné. N'est-ce pas d'ailleurs un rude assujettissement que d'être obligé d'avoir sous les yeux un modèle toutes les fois que l'on peint? Quand, au contraire, on a débuté par se faire la main en crayonnant, on aborde ensuite la peinture avec plus de facilité. On acquiert ainsi de la dextérité, on se forme un style, on se perfectionne le jugement, et l'on s'évite beaucoup de peines et de fatigues. Enfin, c'est en dessinant que l'esprit se meuble de grandes idées, et que l'on apprend à reproduire de souvenir tout ce que présente la nature, sans avoir besoin de son secours continuel, et sans avoir à lutter, en peignant, contre les difficultés que rencontrent ceux qui ne savent pas dessiner. C'est ce qui advint au Giorgione, au Palma, au Pordenone et à d'autres Vénitiens qui ne virent point les chefs-d'œuvre de Rome.

Titien abandonna donc la manière de Gian Bellini dès qu'il connut le Giorgione, et en peu de temps il réussit à imiter ce dernier maître de telle sorte que parfois on ne put distinguer les productions de l'un de celles de l'autre, ainsi que nous le raconterons plus bas.

Digitized by Google

Titien, en avançant en âge, étant devenu plus habile et plus expérimenté, exécuta plusieurs fresques que leur dispersion en divers lieux nous empêche de mentionner avec ordre. Il suffit de constater que ces fresques furent telles, que les connaisseurs prédirent que Titien serait un peintre éminent.

Notre artiste n'avait pas plus de dix-huit ans lorsqu'il commença à suivre la manière du Giorgione. Il fit alors un beau portrait d'après un gentilhomme de la famille Barbarigo, lequel était son ami. Les chairs sont rendues avec une vérité extraordinaire, et les moindres détails sont traités avec tant de soin, que l'on pourrait compter les cheveux un à un, et jusqu'aux points d'une chemisette de satin blanc. En un mot, on attribuerait infailliblement ce portrait au Giorgione, si Titien ne l'eût pas signé.

Sur ces entrefaites, le Giorgione, ayant achevé la façade principale de l'entrepôt des Allemands, Titien fut admis, grâce à la protection de Barbarigo, à orner de différents sujets le même édifice, du côté de la Merceria.

Il peignit ensuite une Fuite en Égypte, qui est aujourd'hui chez Messer Andrea Loredano, près de Santa-Marcuola. La Vierge chemine à travers une forêt peuplée d'animaux, exécutés d'après nature, qui paraissent presque vivants. Cette forêt est accompagnée d'un magnifique paysage, genre que Titien avait étudié pendant quelques mois sous la direction de plusieurs habiles paysagistes allemands qu'il avait rassemblés à cet effet dans sa maison.

Digitized by Google

Peu de temps après, il fit un portrait d'une ressemblance frappante d'après Messer Giovanni Danna, gentilhomme et marchand florentin, son compère, qui lui doit en outre un *Ecce homo* dont les connaisseurs et Titien lui-même furent très-satisfaits. A cette époque encore, Titien conduisit à fin une Madone entourée d'hommes et d'enfants dont les têtes sont les portraits fidèles des personnes qui composaient la famille de Messer Giovanni Danna.

L'an 1507, tandis que l'empereur Maximilien guerroyait contre Venise, Titien représenta dans l'église de San-Marziliano l'Ange Raphaël et Tobie dans un paysage, au fond duquel on aperçoit près d'un bouquet d'arbres saint Jean-Baptiste agenouillé et illuminé par un rayon céleste (2). On croit que Titien termina cet ouvrage avant de s'occuper de la façade de l'entrepôt des Allemands.

Titien avait déjà découvert une partie de cette façade lorsque des gentilshommes, ignorant qu'il avait remplacé Giorgione, rencontrèrent celui-ci, et le félicitèrent en lui disant qu'il déployait encore plus de talent dans la façade qui est du côté de la Merceria, que dans celle qui donne sur le Canal-Grande. Ce maladroit compliment blessa si au vif Giorgione, qu'il évita de se montrer jusqu'au moment où Titien eut fini sa tâche, et en eut été universellement reconnu l'auteur. Dans son dépit, il ne voulut même plus jamais avoir aucun rapport avec Titien.

L'an 1508, Titien publia le Triomphe de la Foi, gravé sur bois. Il introduisit dans cette composition

Digitized by Google

nos premiers parents, les patriarches, les prophètes, les sibylles, les innocents, les martyrs, les apôtres et Jésus-Christ porté par les quatre Évangélistes et les quatre Docteurs de l'Église, suivis par les saints confesseurs. Cette vaste page est pleine de chaleur et d'élévation et dénote un praticien consommé. Un jour, je parlais de ce Triomphe à Fra Sebastiano del Piombo, qui me dit que Titien aurait produit les chefs-d'œuvre les plus étonnants du monde, si à cette époque il eût été à Rome pour étudier le dessin et voir les statues antiques et les créations de Raphaël et de Michel-Ange. Cet admirable coloriste, ajoutait Fra Sebastiano, cet admirable coloriste, que l'on pourrait à bon droit appeler le plus grand imitateur de la nature, aurait alors certainement poussé le sublime du dessin aussi loin que Raphaël et Michel-Ange.

Le Titien, étant allé à Vicence, peignit à fresque le Jugement de Salomon, sous la petite galerie où s'administre publiquement la justice.

De retour à Venise, il décora la façade des Grimani, puis il se rendit à Padoue, et laissa à Sant'-Antonio quelques fresques dont il emprunta les sujets à l'histoire de saint Antoine. Il enrichit aussi l'église du Santo-Spirito d'un petit tableau à l'huile que bien des personnes ont attribué au Giorgione et qui représente saint Marc assis et environné de saints dont les têtes sont autant de portraits d'après nature.

Gian Bellini, surpris par la mort, n'avait pu terminer, dans la salle du grand-conseil, le tableau où

Digitized by Google

Frédéric Barberousse, agenouillé devant la porte de San-Marco, fait amende honorable au pape Alexandre III qui lui met le pied sur la gorge. Titien fut chargé d'achever cette composition. Il y opéra de nombreux changements et y introduisit les portraits de plusieurs de ses amis et de divers personnages. Le sénat le récompensa en lui donnant, dans l'entrepôt des Allemands, l'office de la Senseria dont le revenu annuel est de trois cents écus. La Seigneurie confère ordinairement cet office au peintre le plus éminent de la ville, en lui imposant l'obligation de faire, à chaque élection, le portrait du nouveau doge, moyennant huit écus seulement. Ce portrait est ensuite exposé dans une salle publique du palais de San-Marco.

L'an 1514, Alphonse, duc de Ferrare, voulut que Gian Bellini travaillât à décorer un cabinet où le Dosso avait déjà peint l'histoire d'Énée, celle de Mars et de Vénus, et un Vulcain accompagné de deux forgerons. Gian Bellini représenta, sur une autre paroi, des bacchantes, des musiciens, des satyres, des hommes et des femmes ivres autour d'une cuve de vin près de laquelle on voit Silène entièrement nu, monté sur un âne et environné d'une troupe de gens qui ont les mains pleines de fruits et de raisins. Sur la cuve, Gian Bellini écrivit ces mots : *Ioannes Bellinus Venetus*, *p.* 1514. Cet ouvrage est un des meilleurs qu'il ait jamais produits, bien que l'on puisse reprocher aux draperies cette raideur qui appartient à la manière allemande; mais elle n'étonnera pas lorsque l'on saura qu'il

Digitized by Google

s'efforça d'imiter un beau tableau d'Albert Durer que l'on avait apporté à Venise et placé dans l'église de San-Bartolommeo. La vieillesse ayant forcé Gian Bellini d'abandonner sa tâche, Titien fut appelé à lui succéder. Stimulé par l'amour de l'art et par le désir de se faire connaître, il traita avec toute l'application imaginable deux sujets qui devaient compléter la décoration du cabinet (3). Il signa son premier tableau et il y figura un fleuve de vin vermeil entouré de chanteurs, de musiciens et de musiciennes à moitié ivres, à côté desquels dort une femme nue que l'on croirait vivante. Dans son second tableau, qui se trouve vis-à-vis de la porte d'entrée, le Titien peignit une foule de petits amours et d'enfants d'une rare perfection. L'un de ces enfants pisse dans un fleuve tandis que les autres sont autour d'un piédestal en forme d'autel sur lequel s'élève la statue de Vénus dont la main droite tient une coquille marine. Près de Vénus on admire la Grâce et la Beauté qui sont terminées avec un soin incroyable. Titien représenta ensuite sur la porte d'une armoire un Christ à mi-corps, d'une étonnante perfection, auquel un pharisien montre la monnaie de César. Les artistes affirment que ce Christ et les bacchanales dont nous venons de parler sont les meilleures productions du Titien. Aussi mérita-t-il bien les libéralités du duc de Ferrare dont il fit le portait, et qu'il représenta le bras appuyé sur une pièce d'artillerie. On lui doit aussi le merveilleux portrait de la signora Laura, que le duc épousa plus tard.

Digitized by Google

A cette époque, Titien se lia d'amitié avec le divin Ariosto qui célébra son talent dans ces vers de l'*Orlando Furioso* :

. . . . E Tizian che onora
Non men Cador, che quei Venezia e Urbino.

De retour à Venise, notre artiste peignit à l'huile et sur toile, pour le beau-père de Giovanni de Castel-Bolognese, une paysanne invitant un berger à jouer de la flûte. Ce tableau est aujourd'hui à Faenza, chez Giovanni de Castel-Bolognese (4).

Le Titien figura ensuite, sur le maître-autel de l'église des Mineurs appelée la Ca-Grande, la Vierge montant au ciel en présence des douze apôtres. Il est difficile de juger ce morceau qui est peint sur toile et à la conservation duquel on n'a peut-être pas assez veillé. Dans la même église, Titien orna la chapelle des Pesari d'un tableau où l'on voit la Vierge et l'Enfant Jésus accompagnés de saint Pierre, de saint Georges et des donateurs agenouillés. Parmi ces derniers on remarque le frère de l'évêque de Baffo et ce prélat lui-même qui venait de remporter une victoire sur les Turcs.

Dans la petite église de San-Niccolò, Titien laissa un tableau qui renferme l'Enfant Jésus porté par la Vierge que contemplent saint Nicolas, saint François, sainte Catherine et un saint Sébastien nu, dont les jambes et le torse sont pour ainsi dire calqués sur nature. D'après cette composition, Titien traça sur bois un dessin qui fut gravé, mais non par lui-même (5).

Digitized by Google

Après avoir achevé ces travaux, il fit pour San-Rocco un Christ, l'épaule chargée d'une croix et le cou entouré d'une corde que tire un Juif. Ce tableau, que plusieurs personnes ont attribué au Giorgone, a valu à l'église plus d'aumônes que Titien et Giorgione n'ont gagné d'écus dans tout le cours de leur vie.

Titien fut vivement sollicité par le cardinal Bembo, dont il avait fait le portrait, de se rendre à Rome pour voir Raphaël et les autres maîtres; mais il remit son voyage de jour en jour, si bien qu'avant qu'il se fût décidé à partir, la mort surprit Raphaël.

Pour l'église de Santa-Maria-Maggiore, il peignit un Saint Jean-Baptiste dans le désert, au milieu de rochers (6). Un ange qui paraît vivant et de beaux arbres jetés dans le lointain sur la rive d'un fleuve, complètent ce tableau.

On doit encore au Titien les admirables portraits de Loredano et du prince Grimani. Peu de temps après il fit celui de François Ier lorsque ce roi quitta l'Italie pour retourner en France.

L'année où Andrea Gritti fut élu doge (7), Titien introduisit le portrait de ce seigneur sous la figure de saint André dans un merveilleux tableau exposé dans la salle del Collegio, et qui contient en outre une Madone et un saint Marc.

Suivant l'obligation qu'il avait contractée en acceptant l'office de la Senseria, Titien exécuta les portraits des doges Pietro Lando, Francesco Donato, Marcantonio de Trevise et Venerio. Quant aux

Digitized by Google

deux frères Paoli qui furent aussi honorés du dogat, il fut dispensé de les peindre, en considération de son extrême vieillesse.

Avant le sac de Rome, l'Arétin, fameux poëte contemporain, alla habiter Venise, et s'y lia intimement avec Titien et le Sansovino. Cette amitié fut très-utile à la gloire et aux intérêts du Titien ; car, grâce à la plume de l'Arétin, son nom fut connu de tous les princes de l'Europe, comme nous le noterons ailleurs.

Mais revenons à ses ouvrages. A San-Giovanni-e-Paolo, sur l'autel dédié à saint Pierre, il représenta ce martyr assailli dans une forêt par un soldat barbare qui, d'un coup à la tête, le renverse à demi mort. Le compagnon de saint Pierre, redoutant le même sort, s'enfuit précipitamment. Deux anges nus sortent d'une lueur céleste qui éclaire un magnifique paysage. Jamais dans toute sa vie le Titien n'a produit un morceau plus achevé et mieux entendu (8). Gritti, ami constant de notre artiste, ayant vu ce chef-d'œuvre, lui fit allouer, dans la salle du grand-conseil, l'exécution de la Déroute de Chiaradadda. Titien peignit des soldats combattant avec furie au milieu d'une effroyable pluie. Cette composition, entièrement d'après nature, est regardée comme la meilleure de toutes celles qui garnissent la salle du grand-conseil (9). Au bas d'un escalier du même palais, Titien laissa une Madone à fresque.

Peu de temps après, il fit un Christ à table avec Cléophas et Lucas, pour un gentilhomme de la

Digitized by Google

famille Contarini, lequel, jugeant ce tableau digne de rester exposé aux regards du public, le donna généreusement à la Seigneurie, qui le plaça d'abord dans les appartements du doge : aujourd'hui on le voit au-dessus de la porte du petit salon doré qui précède la salle du conseil des Dix.

Presque à la même époque, Titien conduisit à bonne fin, pour la confrérie de Santa-Maria-della-Carità, une Vierge gravissant les degrés du temple (10). La confrérie de San-Fantino lui dut aussi un saint Jérôme pénitent que les artistes avaient en haute estime. Malheureusement, il y a deux ans, ce tableau a été réduit en cendres, ainsi que l'église.

L'an 1530, Titien, grâce à la recommandation de l'Arétin, fut appelé à Bologne pour faire le portrait de Charles-Quint, qui se trouvait alors dans cette ville. La manière dont il s'acquitta de sa tâche satisfit l'empereur de telle sorte, qu'il en reçut mille écus d'or. A la vérité, il fut ensuite forcé de partager cette somme avec Alfonso Lombardi, qui, de son côté, avait préparé un modèle destiné à être sculpté en marbre, comme nous l'avons raconté dans sa biographie.

Quand le Titien revint à Venise, il trouva le Pordenone en grande faveur. Plusieurs gentilshommes s'étaient mis à vanter outre mesure les peintures dont cet artiste avait orné le plafond et la salle du sénat, et ils lui avaient fait allouer, dans l'église de San-Giovanni-Elemosinario, un petit tableau, afin qu'il l'exécutât en concurrence d'un saint Jean que le Titien avait peint dans le même endroit peu de

Digitized by Google

temps auparavant. Mais, en dépit de tous ses efforts, le Pordenone resta bien loin en arrière de son rival.

Vers cette époque, le Titien termina pour l'église de Santa-Maria-degli-Angeli, à Murano, une magnifique Annonciation, dont il demanda cinq cents écus qui lui furent refusés. Alors, par le conseil de l'Arétin, il l'offrit à l'empereur Charles-Quint, qui l'agréa et en donna deux mille écus. La place réservée à cet ouvrage dans l'église de Santa-Maria-degli-Angeli fut occupée par un tableau du Pordenone.

Lorsque Charles-Quint, à son retour de Hongrie, vint à Bologne pour conférer avec le pape Clément, il voulut que le Titien fît une seconde fois son portrait. Notre artiste peignit en outre, avant de quitter Bologne, le cardinal Hippolyte de Médicis, vêtu à la hongroise, et, dans un autre tableau de moindre dimension, il le montra couvert d'une armure complète. Ces deux portraits sont aujourd'hui dans la galerie du duc Cosme. Il exécuta également celui d'Alfonso Davalos, marquis del Vasto, et celui de l'Arétin. Ce dernier personnage le mit en relation avec Frédéric Gonzaga, duc de Mantoue. Titien suivit ce seigneur dans ses états et fit son portrait, ainsi que celui de son frère, le cardinal. Il représenta ensuite, avec une rare perfection, les douze Césars à mi-corps (11), dans une salle que l'on trouve au milieu de celles que Jules Romain a décorées dans le palais du duc de Mantoue. Au-dessous de chaque César, on voit une de ses principales actions, retracée par Jules Romain.

Digitized by Google

A Cador, sa patrie, le Titien laissa un tableau où il se peignit lui-même agenouillé aux pieds de la Vierge et de saint Titien, évêque.

Lorsque Paul III se rendit à Bologne, et de là à Ferrare, notre artiste accompagna la cour et fit, d'après Sa Sainteté, un admirable portrait, qu'il reproduisit une seconde fois pour le cardinal Santa-Fiore. Le pape lui paya largement ces portraits dont un est à Rome dans la galerie du cardinal Farnèse, et l'autre chez les héritiers du cardinal Santa-Fiore. Il en existe de nombreuses copies qui sont dispersées en Italie.

Presque à la même époque, le Titien peignit Francesco Maria, duc d'Urbin. Ce merveilleux chef-d'œuvre inspira à l'Arétin un sonnet qui commence ainsi :

Se il chiaro Apollo con la man dell' arte
Rassembrò d'Alessandro il volto e il petto.

On voit du Titien, dans la galerie du duc d'Urbin, deux têtes de femmes ravissantes, une Vénus couchée, tenant des fleurs, et entourée de draperies d'une légèreté et d'un fini extraordinaires (12), une sainte Marie-Madeleine, et les portraits de Charles-Quint, de François Ier, du duc Guidobaldo II, du pape Sixte IV, de Jules II, de Paul III, du vieux cardinal de Lorraine, et de Soliman, empereur des Turcs. Parmi les raretés que renferme cette galerie, on remarque un portrait d'Annibal le Carthaginois, gravé en creux sur une cornaline antique, et un précieux buste en marbre, sculpté par Donatello.

Digitized by Google

En 1541, le Titien peignit sur le maître-autel des religieux de Santo-Spirito, à Venise, la Descente du Saint-Esprit sur les apôtres. A peine fini, ce morceau fut gâté de telle sorte, que Titien fut obligé de le recommencer.

A Brescia, l'église de San-Nazzaro a, de lui, un tableau de maître-autel divisé en cinq compartiments. Celui du milieu contient la Résurrection du Christ, et les quatre autres, saint Nazaire, saint Sébastien, l'ange Gabriel et l'Annonciation de la Vierge.

La cathédrale de Vérone doit au Titien une Assomption de la Vierge, que les Véronais regardent comme la meilleure peinture moderne que possède leur ville.

Dans la même année, il commença à mettre en vogue les portraits en pied, en faisant celui de Don Diego de Mendoza, alors ambassadeur de Charles-Quint à Venise, et celui du cardinal de Trente. Pour Francesco Marcolini, il exécuta un portrait de l'Arétin qui, à dire vrai, fut inférieur au premier dont nous avons déjà parlé, et que l'illustre poëte envoya au duc Cosme, ainsi qu'une tête peinte d'après un plâtre moulé sur le visage de Jean de Médicis, quand ce seigneur mourut à Mantoue. Ce plâtre appartenait à l'Arétin; quant aux deux portraits, ils sont aujourd'hui dans la galerie du duc Cosme, au milieu d'une foule d'autres nobles peintures.

Encore en 1541, Vasari se trouvait à Venise, où il avait passé treize mois à peindre un plafond pour Messer Giovanni Cornaro, et quelques ouvrages

Digitized by Google

pour la confrérie della Calza. Le Sansovino, qui dirigeait les travaux de Santo-Spirito, lui avait confié l'exécution de trois grands tableaux à l'huile, destinés à orner la voûte de cette église. Vasari en avait déjà achevé les dessins, lorsqu'il fut forcé de partir. Alors l'entreprise fut allouée au Titien, qui représenta avec une rare perfection le Sacrifice d'Abraham, David tranchant la tête de Goliath, et Caïn tuant son frère Abel (13). A la même époque, il fit son propre portrait, afin de laisser un souvenir à ses enfants.

L'an 1546, il fut appelé à Rome par le cardinal Farnèse, et il y rencontra Vasari qui, de retour de Naples, travaillait à la salle de la Chancellerie. Sur la recommandation du cardinal, Vasari lui tint fidèle compagnie et le mena voir toutes les curiosités de la ville. Après quelques jours de repos, le Titien fut installé au Belvedere où il commença le portrait en pied du pape Paul et ceux du cardinal Farnèse et du duc Octave. — Le talent avec lequel il s'acquitta de sa tâche satisfit pleinement le cardinal et le duc, qui lui conseillèrent d'exécuter un *Ecce homo* à mi-corps pour l'offrir au pape. Mais, soit que ce morceau ait eu à souffrir du voisinage des productions de Michel-Ange, de Raphaël et de Polidoro, soit toute autre raison, toujours est-il que les artistes le jugèrent inférieur à ses autres ouvrages et particulièrement à ses portraits.

Un jour, Michel-Ange et Vasari, étant allés voir le Titien au Belvedere, remarquèrent dans son atelier une Danaë (14) dont ils le complimentèrent, comme

Digitized by Google

cela se pratique toujours en présence de l'artiste.

Lorsqu'ils eurent pris congé du Titien, Michel-Ange vanta son coloris et sa manière, mais dit « que « c'était grand dommage qu'à Venise on ne s'atta- « chât pas dès le principe à bien dessiner et à mieux « étudier ; car, ajouta-t-il, cet homme, dont le style « est vif et brillant, n'aurait point d'égal s'il eût « fortifié son génie naturel par la science du « dessin. » En effet, celui qui n'a pas beaucoup dessiné et étudié les chefs-d'œuvre antiques ou modernes ne peut produire rien de bon sans le secours du modèle, ni même, lorsqu'il se trouve en face de la nature, rectifier ses imperfections.

Pendant son séjour à Rome, le Titien fut comblé de présents par les seigneurs que nous avons nommés plus haut. Il obtint, entre autres choses, un riche bénéfice pour son fils Pomponio. Enfin il s'achemina vers Venise dès que son autre fils Orazio eut exécuté le portrait de l'excellent violoniste Battista Ceciliano, et en eut terminé plusieurs autres pour Guidobaldo, duc d'Urbin.

En arrivant à Florence, le Titien, à la vue des beautés que renferme cette ville, ne fut pas moins étonné qu'il ne l'avait été à Rome. Il alla visiter le duc Cosme à Poggio-a-Caiano, et il s'offrit pour faire son portrait; mais Son Excellence parut ne pas s'en soucier, peut-être pour ne pas léser les nobles artistes de ses états.

De retour à Venise, Titien acheva pour le marquis del Vasto un tableau où il représenta ce seigneur haranguant ses soldats. Il entreprit ensuite

Digitized by Google

le portrait de Charles-Quint, celui du roi catholique et beaucoup d'autres. Après avoir mené à fin ces travaux, il peignit une petite Annonciation dans l'église de Santa-Maria-Nuova; puis il fit, avec l'aide de ses élèves, une Cène à San-Giovanni-e-Paolo (15), une Transfiguration du Christ sur le maître-autel de San-Salvadore, et une Annonciation sur un autre autel de la même église. Mais ces derniers ouvrages, tout en n'étant pas dépourvus de qualités, sont loin d'égaler ses autres productions.

Les portraits que l'on doit au Titien sont si nombreux, qu'il serait presque impossible de les mentionner tous. Je me contenterai donc de parler des plus remarquables et sans m'astreindre à observer l'ordre des temps, car peu importe de savoir si celui-ci est antérieur à celui-là.

Le Titien, comme nous l'avons déjà dit, fit plusieurs portraits de Charles-Quint. Dernièrement encore il fut appelé à la cour de ce prince pour le représenter tel qu'il était sur la fin de sa vie. L'invincible empereur aimait tellement Titien, que, dès qu'il l'eut connu, il ne voulut jamais être peint par aucun autre artiste : pour chaque portrait il lui donnait mille écus d'or. De plus, il le créa chevalier et lui assigna une pension de deux cents écus sur la chambre de Naples. Une autre pension, d'égale somme, dont le Titien fut gratifié par Philippe d'Espagne lorsqu'il peignit ce roi et son fils Charles, lui constituent, avec ses trois cents écus de l'entrepôt des Allemands, un revenu annuel de sept cents écus.

Il envoya les portraits de Charles-Quint et du

Digitized by Google

roi Philippe au duc Cosme qui les conserve dans sa galerie. Il exécuta aussi celui de Ferdinand, roi des Romains, et ceux de ses deux enfants, dont l'un est l'empereur Maximilien aujourd'hui régnant. Il peignit également la reine Marie, et pour l'empereur Charles, le duc de Saxe, quand ce seigneur était prisonnier. Mais il suffit de rappeler en un mot qu'il excella dans ce genre, et qu'il n'y a pour ainsi dire pas un homme de haut renom, pas un prince, pas une grande dame dont Titien n'ait reproduit les traits. Ainsi il vit devant lui François Ier, roi de France, Francesco Sforza, duc de Milan, le marquis de Pescara, Antonio da Leva, Massimiliano Stampa, Gio. Battista Castaldo et une multitude de gentilshommes.

Il déploya non moins de fécondité dans un autre genre. A Venise, il représenta le Père Éternel assis sur un trône, entouré de chérubins et accompagné de la Vierge, du Christ enfant et du Saint-Esprit. Au milieu de plusieurs saints, on aperçoit d'un côté Charles-Quint et de l'autre l'impératrice, tous deux couverts d'une draperie de toile de lin, et priant, les mains jointes. Titien suivit en cela les ordres de l'empereur qui, parvenu au faîte de la gloire, commença à montrer qu'il voulait renoncer aux vanités du monde et mourir en chrétien, craignant Dieu et préoccupé de son salut. Charles-Quint déclara au Titien qu'il entendait que ce tableau fût placé dans le monastère où il acheva ses jours. On s'attend à voir bientôt la gravure perpétuer ce précieux chef-d'œuvre (16).

Digitized by Google

Pour la reine Marie, Titien peignit Prométhée enchaîné sur le Caucase et déchiré par l'aigle de Jupiter, Sisyphe aux enfers portant un rocher, et Titius dévoré par un vautour. Toutes ces figures, à l'exception du Prométhée, furent livrées à Sa Majesté ainsi qu'un Tantale grand comme nature (17).

On doit encore au Titien une composition d'une beauté merveilleuse où il représenta Adonis entouré de ses chiens et se séparant de Vénus. Dans un autre tableau de même dimension, il peignit Persée délivrant Andromède du monstre marin. On ne peut imaginer rien de plus ravissant. Nous en dirons autant de son Enlèvement d'Europe et de sa Diane métamorphosant Actéon en cerf (18). Le roi d'Espagne possède ces quatre morceaux où, par la vivacité de son coloris, le Titien a presque donné la vie à ses personnages. Dans ces tableaux, le Titien observa une méthode complétement différente de celle qu'il avait suivie dans sa jeunesse. Ses premières productions se distinguent par un fini incroyable qui permet de les regarder de près comme de loin. Ses derniers ouvrages, au contraire, sont heurtés à grands coups de pinceau, de sorte qu'il faut s'en éloigner pour les voir dans leur perfection : beaucoup d'artistes, pour paraître habiles, ont voulu imiter cette marche; mais ils n'ont obtenu que de déplorables résultats, parce qu'ils ont pensé que le Titien procédait avec promptitude et sans rencontrer de difficultés. Ils se sont trompés, car on reconnaît que le Titien est revenu à maintes reprises sur ses premières touches. Cette méthode,

Digitized by Google

qui consiste à dissimuler les difficultés et à imprimer à chaque objet le véritable caractère de la nature, est aussi judicieuse que surprenante.

Dans un tableau haut de trois brasses et large de quatre, le Titien figura une admirable Adoration des Mages, dont il fit une copie non moins belle qu'il donna au vieux cardinal de Ferrare.

Un autre tableau, où il représenta le Christ livré aux insultes des Juifs, fut placé à Milan dans une chapelle de l'église de Santa-Maria-delle-Grazie.

Pour la reine de Portugal, il exécuta un magnifique Christ flagellé, un peu moins grand que nature.

A Ancône, sur le maître-autel de San-Domenico, il fit, dans cette dernière manière dont nous venons de parler, un Crucifix au pied duquel se tiennent la Vierge, saint Jean et saint Dominique.

Dans l'église des Crocicchieri, à Venise, il peignit le Supplice de saint Laurent au-dessus de l'autel dédié à ce saint. Le courageux martyr est couché sur un gril autour duquel sont des bourreaux occupés à attiser le feu. Comme la scène se passe de nuit, deux valets portent des torches qui illuminent les endroits où n'arrive pas la réverbération du brasier ardent qui est sous le gril. Le Saint et les principaux acteurs sont éclairés par un rayon céleste qui perce les nuages et absorbe la lueur des torches et celle du brasier. Dans le lointain, les fenêtres d'un édifice sont garnies de personnages, sur lesquels des lampes et des flambeaux projettent leur lumière. Pour tout dire, en un mot, cette composition est un chef-d'œuvre.

Digitized by Google

A San-Sebastiano, sur l'autel de San-Niccolò, on voit du Titien un petit tableau que lui avait commandé l'avocat Niccolò Crasso, et qui contient un saint Nicolas assis et accompagné d'un ange tenant une mitre.

Titien fit ensuite pour le roi d'Espagne une sainte Marie-Madeleine à mi-corps, dont les épaules, le cou et la poitrine sont voilés par ses cheveux épars. Ses yeux baignés de larmes et tournés vers le ciel annoncent la sincérité et la violence de ses remords. Cette figure, malgré son extrême beauté, loin d'exciter des idées lascives, inspire un profond sentiment de compassion à celui qui la regarde attentivement. Lorsque ce tableau fut achevé, il plut de telle sorte à ...... Silvio, gentilhomme vénitien, qu'il en donna cent écus au Titien. Notre artiste fut donc obligé, pour satisfaire le roi d'Espagne, d'en recommencer un autre qui, du reste, ne le cède en rien au premier (19).

Titien peignit encore son intime ami, le Vénitien Sinistri, Messer Paolo da Ponte, sa jeune et jolie commère, la Signora Giulia da Ponte, fille de Messer Paolo, et la belle et savante Signora Irene, qui mourut il y a sept ans environ, et fut célébrée par presque tous les écrivains de l'Italie (20). Titien reproduisit également les traits de Francesco Filetto, et d'un des fils de cet orateur d'heureuse mémoire. Un seul panneau renferme ces deux portraits qui sont aujourd'hui chez Messer Matteo Giustiniani, amateur distingué qui possède un magnifique tableau de Jacopo de Bassano (21). Ce peintre a laissé

à Venise quantité d'ouvrages, parmi lesquels on admire surtout ceux où il a introduit des figures en petite proportion et des animaux.

Lorsque le Bembo fut nommé cardinal, le Titien le peignit pour la seconde fois, et fit ensuite le portrait du Fracastoro et celui du cardinal Accolti de Ravenne, que l'on voit dans la galerie du duc Cosme.

Le sculpteur Danese conserve à Venise un portrait d'un gentilhomme de la famille Delfini, exécuté par le Titien, auquel on doit pareillement celui de Messer Niccolò Zono, celui de la Rossa, femme du Grand-Turc, âgée de seize ans, et celui de Camersa, fille de cette princesse.

L'avocat Francesco Sonica possède, de la main du Titien son compère, son propre portrait et une Fuite en Égypte. La mère du Sauveur, assise sur une pierre au bord d'un chemin, est accompagnée de saint Joseph et du petit saint Jean qui offre à l'Enfant Jésus des fleurs qu'un ange a cueillies aux branches d'un arbre placé au centre d'un bois rempli d'animaux, et au fond duquel l'âne de la Vierge est occupé à paître. Francesco Sonica a transporté cette gracieuse composition dans le palais qu'il a construit à Padoue, près de Santa-Giustina.

On trouve encore du Titien un merveilleux portrait de femme chez un gentilhomme de la famille Pisani, qui habite non loin de San-Marco.

Enfin, notre artiste fit d'après une noble dame un magnifique portrait pour le savant et illustre Monsignor Giovanni della Casa qui, à cette occasion, lui adressa un sonnet qui commence ainsi :

Digitized by Google

Ben vegg' io, Tiziano, in forme nuove
L'idolo mio, che i begli occhi apre e gira, etc.

Dernièrement le Titien a envoyé au roi d'Espagne une Cène d'une beauté extraordinaire, qui n'a pas moins de sept brasses de longueur.

Outre les ouvrages que nous venons de mentionner, et beaucoup d'autres moins importants que nous passons sous silence pour être bref, Titien a chez lui, à l'état d'ébauche, pour le roi d'Espagne, une répétition de son Martyre de saint Laurent, et de plus un Crucifix entouré des larrons et des bourreaux, commencé pour Messer Giovanni d'Arna; un tableau commandé par le doge Grimani, père du patriarche d'Aquilée; et trois immenses toiles destinées au plafond de la salle du grand palais de Brescia, comme nous l'avons dit ailleurs en parlant de Cristofano et de son frère Stefano, peintres bressans (22).

Il y a maintes années, Titien entreprit pour Alphonse Ier, duc de Ferrare, un tableau où il représenta une Jeune fille s'inclinant devant Minerve, accompagnée d'un autre personnage. Dans le lointain on aperçoit la mer, et Neptune monté sur son char. Alphonse avait lui-même tracé le plan de cette composition; sa mort en arrêta l'achèvement.

En ce moment Titien a presque entièrement conduit à fin une Apparition de Jésus à Marie-Madeleine, un Christ au tombeau et une Madone que l'on peut regarder comme une des plus belles choses qui se trouvent dans sa maison. Terminons cette

Digitized by Google

longue énumération en citant son propre portrait achevé depuis quatre ans déjà, et un saint Paul à mi-corps, qui est absorbé dans la lecture, et qui semble pénétré de l'Esprit-Saint.

Le Titien est arrivé à l'âge de soixante-seize ans environ (23), en s'occupant de tous ces travaux, et d'une infinité d'autres, sur lesquels la crainte d'être fastidieux m'engage à me taire.

Le Titien a joui constamment d'une excellente santé et d'un extrême bonheur : jamais il n'a reçu du ciel que des faveurs. Pas un prince, pas un écrivain, pas un galant homme n'est allé à Venise sans le visiter; car au talent il sait allier une affabilité et une urbanité exquises.

Il eut à Venise quelques concurrents, peu redoutables, à la vérité, et que, du reste, son mérite transcendant et son habileté à captiver la bienveillance des grands lui firent aisément surpasser.

Le Titien a gagné des sommes énormes, ses ouvrages lui ayant toujours été très-bien payés; mais il aurait dû, dans ces derniers temps, ne travailler que pour son délassement, afin de ne diminuer en rien la réputation qu'il s'était acquise dans la force de l'âge.

Lorsqu'en 1566, Vasari, auteur de cette histoire, se rendit à Venise, il alla voir Titien, son grand ami, et il le trouva le pinceau à la main, malgré son âge avancé. Il serait superflu de dire quel vif plaisir il eut à examiner ses ouvrages et à converser avec lui. Titien le mit en relation avec un de ses amis, Messer Gian-Maria Verdezzoti (24), jeune gentil-

Digitized by Google

homme vénitien fort distingué, qui s'est montré bon dessinateur et bon peintre dans quelques paysages d'une rare beauté. Verdezzotti possède, du Titien, qu'il révère et chérit comme un père, une Diane et un Apollon, peints à l'huile dans deux niches.

Les chefs-d'œuvre dont Titien a enrichi Venise, l'Italie et le monde entier, lui méritent bien, à coup sûr, l'amour et l'admiration des artistes. On ne saurait trop leur recommander de tendre de tous leurs efforts à imiter ce puissant génie, dont les travaux ont attaché à son nom une gloire qui vivra aussi longtemps que le souvenir des hommes les plus illustres.

Bien des peintres sont allés demander des leçons au Titien; mais il n'y en a qu'un petit nombre qui aient vraiment le droit de se dire ses disciples; car il a fort peu enseigné, et chacun a appris plus ou moins, selon qu'il a su profiter des exemples du maître. Nous placerons cependant hors ligne le Flamand Jean Calker, qui fit, avec succès, la figure en grand et en petit, et eut un merveilleux talent pour les portraits, comme on le voit à Naples, où il mourut après y avoir habité quelque temps. Jean Calker sera toujours tenu en haute estime pour avoir fourni les dessins des gravures du livre d'anatomie publié par le docte André Vesales (25).

Mais Pâris Bordone est celui qui a le plus approché du Titien (26). Comme son père, Pâris naquit à Trevise; sa mère était Vénitienne. A l'âge de huit ans, il fut conduit à Venise et confié à quelques-uns

Digitized by Google

de ses parents. Il apprit la grammaire et devint excellent musicien; puis il entra dans l'atelier du Titien, où il demeura peu d'années; car il s'aperçut que le maître n'était guère empressé à instruire ses élèves, malgré leurs prières et leur patience. Pâris se détermina donc à se séparer du Titien. Il éprouva un vif chagrin de la mort du Giorgione, dont la manière lui plaisait souverainement, et qui, de plus, avait la réputation d'enseigner avec un véritable dévouement tout ce qu'il savait. Pâris, réduit pour toute ressource à étudier avec ardeur les productions du Giorgione, en profita de telle sorte, qu'il ne tarda pas à se trouver en haut crédit; aussi, à peine âgé de dix-huit ans, fut-il chargé d'exécuter un tableau pour l'église de San-Niccolò-de'-Frati-Minori. Malheureusement, Titien, grâce à ses protections, lui enleva cette commande; soit qu'il fût poussé par l'amour du gain, soit qu'il voulût empêcher ce jeune homme de montrer son talent précoce.

Pâris fut ensuite appelé à Vicence pour peindre une fresque à côté du jugement de Salomon, laissé par le Titien dans la galerie où se rend la justice. Pâris se hâta de se rendre à Vicence, et représenta Noé entouré de ses enfants. Cette fresque ne le cède en rien à celle du Titien, si bien qu'on les croirait toutes deux sorties de la même main (27).

De retour à Venise, Pâris fit à fresque, au bas du pont du Rialto, plusieurs figures nues qui lui valurent d'être choisi pour décorer diverses façades de maisons.

Peu de temps après, il fut mandé à Trévise, où il

Digitized by Google

peignit encore quelques façades. Il y exécuta aussi d'autres ouvrages, et surtout des portraits qui eurent beaucoup de succès, tels que ceux de Messer Alberto Unigo, de Messer Marco Seravalle, de Messer Francesco da Quer, du chanoine Rovere et de Monsignor Alberti.

A la sollicitation du vicaire de la cathédrale de Trévise, il enrichit ce temple d'une Nativité et d'une Résurrection du Christ.

Les églises de San-Francesco, de San-Girolamo, d'Ognissanti, et de San-Lorenzo, lui doivent chacune un tableau; celui de San-Francesco lui fut commandé par le cavalier Rovere; celui d'Ognissanti contient une foule de saints et de saintes, dont les têtes, les attitudes et les costumes sont d'une beauté et d'une variété remarquables.

A San-Polo, il décora trois chapelles; la plus grande renferme Jésus ressuscitant au milieu d'une multitude d'anges; la seconde, des saints environnés d'anges; et la troisième, la Vierge présentant saint Dominique au Christ, placé sur un nuage.

Tous ces travaux, exécutés par notre artiste à Trévise, sa patrie, lui méritèrent une réputation de vaillant maître et de bon citoyen.

Pâris habita presque toujours Venise. Il y fit, à différentes époques, de nombreux ouvrages; mais le meilleur qu'il ait jamais produit est celui qui appartient à la confrérie de San-Marco, près de San-Giovanni-e-Paolo, et qui a pour sujet l'Anneau de Saint-Marc, rendu par un pêcheur à la Seigneurie de Venise. Autour d'un magnifique édifice, siégent le

Digitized by Google

sénat et le doge. Plusieurs des sénateurs sont peints d'après nature avec une indicible perfection.

La beauté de cette fresque fut cause que Pâris fut recherché par plusieurs gentilshommes. Ainsi, dans la grande maison des Foscari, près de San-Barnaba, il exécuta quantité de peintures, parmi lesquelles nous citerons un Christ retirant des limbes les saints pères. Ce morceau est fort estimé.

Quatre autres tableaux de Pâris se trouvent, le premier à San-Giobbe-in-canal-Reio, le second à San-Giovanni-in-Bragola, le troisième à Santa-Maria-della-Celeste, le quatrième à Santa-Marina.

Incapable de se plier à toutes les courtisaneries dont il faut user à Venise, si l'on veut être employé, Pâris, pour éviter d'être obligé de mendier du travail, résolut d'aller utiliser son talent à l'étranger. L'an 1538, il profita d'une occasion favorable pour passer en France, et entrer au service du roi François. Il fit, pour ce souverain, bon nombre de portraits de femmes et différents ouvrages, et pour Monseigneur de Guise, un très-beau tableau d'église et une Vénus escortée de Cupidon. Le cardinal de Lorraine lui doit un *Ecce homo*, un Jupiter en compagnie d'Io, et plusieurs autres compositions.

Pâris envoya au roi de Pologne un Jupiter avec une Nymphe, que l'on admire beaucoup; puis il expédia en Flandre une sainte Marie-Madeleine dans le désert, et une Diane se baignant avec ses nymphes dans une fontaine. Ces deux derniers tableaux lui furent commandés par le Milanais Cau-

Digitized by Google

diano, qui les destinait à la reine Marie de laquelle il était médecin.

A Augsbourg, il conduisit à fin, dans le palais des Fucheri, des travaux si importants, qu'ils lui valurent trois mille écus.

Dans la même ville, on voit encore de lui, chez les Prineri, un immense et beau tableau, où il mit en perspective les cinq ordres d'architecture, et chez le cardinal d'Augsbourg, un tableau de cabinet.

A Crema, il enrichit l'église de Sant'-Agostino de deux tableaux dans l'un desquels il introduisit, sous la figure de saint Georges, le portrait du signor Giulio Manfrone.

A Civitate-di-Belluno, il laissa plusieurs tableaux fort estimés. On admire surtout celui qui orne l'église de Santa-Maria, et celui qui est à San-Giosef.

Pâris envoya à Gênes, au signor Ottaviano Grimaldo, son portrait grand comme nature, et celui d'une femme à tournure lascive.

Il alla ensuite à Milan, où il fit dans l'église de San-Celso un magnifique paysage dont le ciel est couvert de figures. Il entreprit, dit-on, ce tableau à la prière du signor Carlo de Rome, dans le palais duquel il peignit à l'huile Mars et Vénus enveloppés dans les filets de Vulcain, et David regardant Bethsabée, qui se baigne entourée de ses servantes. Pâris exécuta en outre le portrait du signor Carlo, celui de la signora Paula Visconti, femme de ce gentilhomme, et quelques petits paysages d'une rare beauté.

A la même époque, Pâris peignit pour le marquis

Digitized by Google

d'Astorga, qui les emporta en Espagne, plusieurs sujets tirés des fables d'Ovide, et pour le signor Tommaso Marini, diverses choses que nous nous abstenons d'énumérer.

Aujourd'hui Pâris est âgé de soixante-quinze ans (28). Il vit tranquillement dans sa maison, et ne travaille plus que pour répondre aux demandes de quelques princes et à celles de ses amis. Il a voulu éviter toute espèce de rivalité pour que le calme de sa vie ne fût point troublé par ceux qui, selon son expression, ne cheminent point sur la route de la vérité, mais dans les voies tortueuses de la duplicité. Son caractère, plein de candeur et de bonté naturelle, est complétement étranger à l'art de tromper. Pâris a terminé, il y a peu de temps, pour la duchesse de Savoie, une Vénus et un Cupidon endormis, sous la garde d'un esclave, magnifique tableau qu'on ne saurait trop louer.

Avant de terminer, nous devons dire que la mosaïque, aujourd'hui presque universellement abandonnée, se maintient florissante à Venise, grâce aux encouragements du sénat, et surtout grâce au Titien qui n'a rien négligé pour que cet art fût toujours en vigueur à Venise, et pour que les maîtres qui l'exercèrent fussent largement récompensés. Aussi l'église de Saint-Marc a-t-elle vu renouveler la plupart de ses anciennes mosaïques, et s'est-elle enrichie d'une foule de nouveaux morceaux. L'art de la mosaïque fut alors porté bien plus loin qu'il ne l'avait jamais été à Rome et à Florence, du temps de Giotto, d'Alesso Baldovinetti, de Ghirlandaio et du minia-

Digitized by Google

turiste Gherardo. Tout ce qui s'est fait en ce genre, à Venise, a été exécuté d'après les dessins et les cartons coloriés du Titien et d'autres excellents peintres. Par ce moyen, les mosaïques arrivèrent à ce degré de perfection qui distingue celles que l'on admire sous le portique Saint-Marc. C'est là que se trouve, dans une niche, le Jugement de Salomon, dont la beauté est telle que l'on ne pourrait vraiment mieux faire avec les couleurs. Dans le même endroit, Lodovico Rosso a laissé l'arbre généalogique de la Vierge, tout couvert de sibylles et de prophètes remarquables par la grâce du style, la délicatesse du travail et la vigueur du relief.

Mais de nos jours aucun mosaïste n'a surpassé Valerio et Vincenzio Zuccheri de Trévise. L'église de Saint-Marc possède plusieurs de leurs ouvrages, et entre autres le sujet de l'Apocalypse, où ils ont placé, autour du trône du Père Éternel, les quatre Évangélistes sous figure d'animaux, les sept candélabres et une foule d'accessoires qui, de loin, paraissent peints à l'huile.

On voit encore chez les Zuccheri des petits tableaux pleins de figurines, si soigneusement exécutées, qu'on les prendrait pour des miniatures plutôt que pour un assemblage de pierres.

Les Zuccheri ont également produit quantité de portraits, parmi lesquels nous citerons ceux de Charles-Quint, de son frère Ferdinand et de l'empereur Maximilien, aujourd'hui régnant. Mentionnons aussi le portrait de l'illustrissime cardinal Bembo et celui du magnifique..... Dans ces deux

Digitized by Google

derniers morceaux, les chairs, les lumières, les demi-teintes, les ombres, et, en un mot, tous les moindres détails, sont traités avec tant de soin qu'on ne saurait imaginer rien de mieux.

En vérité, il est déplorable que la mosaïque, cet art aussi précieux par sa beauté que par la durée de ses matériaux, ne soit pas plus cultivée par les artistes, et pas plus encouragée par les princes.

Aux mosaïstes que nous venons de nommer ajoutons Bartolommeo Bozzato, qui travailla à Saint-Marc, en concurrence des Zuccheri, de manière à mériter les plus grands éloges.

La présence et les conseils du Titien furent d'un immense secours à tous ces maîtres.

Au nombre des élèves du Titien il faut ranger un certain Girolamo, qui l'aida dans beaucoup de ses entreprises, et auquel je ne connais point d'autre surnom que celui de *Tiziano* (29).

Plusieurs fois nous avons pris, dans nos notes, l'engagement de donner un résumé de l'histoire de l'école vénitienne. Il est temps de le fournir. Notre longue publication arrive à sa fin, et nous avons à peu près épuisé, dans son cours, toutes les considérations générales qui peuvent expliquer le rapide tableau que nous allons tracer pour faire embrasser les principes, le développement, l'ordre et la hiérar-

Digitized by Google

chie de cette école fameuse, que le Vasari est accusé d'avoir peu connue et mal appréciée.

Les généralités auxquelles nous faisons allusion, et que nous prétendons avoir victorieusement établies pour la saine intelligence du mérite et du goût vénitien, sont celles-ci, à savoir : 1° que l'exercice de l'art n'a jamais été abandonné en Italie pendant les plus mauvaises périodes du moyen âge ; 2° que les différentes familles italiennes, malgré la diversité des circonstances et des intérêts, doivent toujours, dans leurs vues, leurs progrès, leurs réalisations et leurs décadences, nous apparaître avec un puissant caractère de solidarité ; 3° que, pour toutes les écoles italiennes, la grande cause de progrès et de fécondité s'est trouvée précisément dans l'adoption passionnée d'un goût national, dans la poursuite d'une thèse locale, et dans la forte organisation de l'apprentissage : trois bases sur lesquelles les générations bâtiront toujours pour l'immortalité ; car ces bases assurent l'unité dans la critique, dans les conseils, dans les affections du public, aussi bien que dans la méthode, la production et l'influence des artistes : robuste constitution et mécanisme simple dont on tirerait encore les mêmes merveilles, si le temps ne les avait point démontés pièce à pièce.

Ces trois considérations générales doivent donc dominer notre exposé chronologique des choses et des hommes dans l'école vénitienne, et suppléer aux parenthèses que, sans elles, nous serions tenté d'ouvrir à chaque pas. En s'y reportant, lorsqu'il le faudra, le lecteur nous préservera d'employer un pro-

Digitized by Google

cédé onéreux pour l'écrivain et pour lui-même; car ce que les digressions fournissent à l'intelligence des faits, elles l'ôtent à leur classification dans la mémoire, et la grande affaire en études d'histoire est bien de comprendre, mais aussi de se souvenir.

Maintenant à notre sujet. Les origines de l'école vénitienne, de même que celles de toutes les écoles non-seulement d'Italie, mais d'Europe, se perdent dans le chaos de l'art antique, tombé en dissolution. Toute peinture moderne est issue de la peinture byzantine. Sous les pratiques et les œuvres byzantines germaient, dans les temps anciens, comme sous un détritus tantôt fécondant, tantôt étouffant, les pratiques et les œuvres du génie moderne en peinture et en toute chose peut-être. Dans cette lente incubation, où la colossale antiquité, réduite en poussière, couvrait partout des germes nouveaux, qui pourrait aujourd'hui distinguer les émanations de la vie ou de la mort? Personne, assurément. Dans les accomplissements de la Providence, les transitions sont trop délicates, et l'intelligence suprême qui les ménage ne laisse pas nos yeux débiles saisir sa prestigieuse manutention. Inutile donc de chercher, comme on l'a essayé vainement, une œuvre et une individualité premières d'où découlent, incontestablement et exclusivement, les grands résultats et les grands hommes qui constituent pour nous actuellement l'école vénitienne. C'est dans un point moyen de leur durée, et dans un point qu'encore on ne saurait exactement circonscrire, que les existences se révèlent à nous. Par

Digitized by Google

conséquent, sans nous prononcer autrement sur la limite rigoureuse où les ateliers byzantins purent fournir un peintre véritablemeut vénitien, et que l'école puisse poser comme son primitif initiateur, nous dirons que les rudiments de la peinture étaient représentés à un degré quelconque chez les émigrés qui se réfugièrent dans les lagunes.

L'exercice de notre art se rattache aux plus vieux souvenirs qu'ait gardés Venise. La peinture et la mosaïque byzantines y florissaient avant le VI[e] siècle. Il est certain que ce fut vers cette époque que l'on entreprit les mosaïques qui décorent les églises de Grado et de Torcello, et divers ouvrages du même genre, qu'on trouve dans les temples et les palais des îles et de la terre ferme. Il est à croire que, dans l'origine, les Vénitiens profitèrent des enseignements de la Grèce. Les fréquentes relations de Venise avec les Grecs et les Levantins y attirèrent nécessairement un nombre assez considérable d'artistes soit de Byzance, soit des principaux centres commerciaux de l'Archipel, du littoral de la Grèce et de l'Asie mineure. Ces ouvriers, sculpteurs, mosaïstes et peintres, durent donner une extension notable à la pratique de leur art jusque-là exclusivement abandonné aux faibles élèves des ateliers nationaux placés plus ou moins sous l'influence de l'école abâtardie, mais encore fort active de Rome.

Quoi qu'il en soit, les Vénitiens reçurent incontestablement des instructions directes des mosaïstes constantinopolitains que, vers la fin du XI[e] siècle, le doge Selvo appela pour décorer la magnifique

Digitized by Google

basilique consacrée par la république à son patron Saint-Marc.

Puis, en 1204, la prise de Constantinople par les croisés ajouta encore quelque intensité aux déterminations déjà prises par plusieurs magistrats vénitiens de confier, le plus possible, aux artistes supérieurs de Byzance, les ouvrages dont le nombre et l'importance s'augmentaient chaque jour avec la prospérité nationale. Enfin, au XIIIe siècle, on voit à Venise les travailleurs byzantins définitivement impatronisés. Ils formèrent, en grande partie, le cadre de cette nombreuse association qu'on signale à Venise, dans ce siècle, et dont les statuts et les lois n'ont point été entièrement ignorés des historiens. Du sein de ces artistes associés et réglementés sortirent, vers cette époque, c'est-à-dire, dès le XIIIe siècle, Giovanni de Venise, et Martinello de Bassano, qu'on prétend avoir su marquer leurs œuvres de quelques affections modernes, et n'être plus exclusivement voués au goût immobile de Byzance. L'abbé Boni et quelques autres historiens citent également, de ce temps, quelques artistes dont jusqu'ici les noms étaient restés ignorés. Mais ce qui apporte plus de lumières sur les origines de l'école vénitienne que quelques noms d'hommes auxquels on ne saurait assigner d'œuvres bien positives, c'est la découverte récente de plusieurs monuments incontestablement dus à la primitive école de Venise. Parmi ces monuments nous indiquerons une *Piété*, d'un anonyme, et deux images de la Vierge d'un certain Tommaso de Modène,

Digitized by Google

qui mérite une mention spéciale même dans ce résumé succinct. Ce Tommaso de Modène, que l'on doit ranger au nombre des maîtres vénitiens, homme remarquable pour son temps, exerça une grande influence sur les progrès et la propagation de la peinture dans les villes de l'Allemagne.

C'est là un fait à noter, en se gardant, toutefois, de l'exagération italienne de plusieurs auteurs, et surtout du P. Federici qui, dans ses *Memorie Trevigiane*, donne Tommaso comme le premier introducteur de notre art au delà des Alpes. La vérité est qu'il fut appelé de Venise en Autriche, à cause de sa renommée, par l'empereur Charles IV, vers 1357, pour conduire la décoration du château de Karlstein en Bohême, où l'on voit encore plusieurs beaux ouvrages de lui. La galerie du Belvédère, à Vienne, et la bibliothèque de Prague en possèdent également de fort remarquables. Ces monuments, ceux qui se trouvent dans le cloître des bénédictins, à Trévise, ceux qu'on a impitoyablement recouverts de badigeon, en 1733, dans l'église métropolitaine d'Aquilée, et que nous ne pouvons connaître que par les copies qu'en a exécutées Domenico Bertoli, suffisent pour établir qu'avant Cimabue, ou du moins contemporainement à lui, les États vénitiens étaient en possession d'une école, relativement savante et libre de toute influence toscane. Les ouvrages de ces vieux maîtres de la Marche trévisane et du Frioul, prédécesseurs des Giorgione et des Paul Véronèse, sont animés déjà d'un éclat et d'une vie dont les œuvres plus célèbres des Cimabue de Flo-

Digitized by Google

rence, et des Guido de Sienne, sont encore dépourvues.

Giotto lui-même, dont le style se propagea si rapidement dans le Padouan, le Véronais et le Bergamasque, ne semble pas avoir trouvé beaucoup d'imitateurs à Venise. Les motifs traditionnels que la colonie byzantine de Venise y fit prévaloir, pendant toute la durée du XIVe siècle, furent peut-être un obstacle à l'adoption complète du style de cet illustre réformateur de la peinture, à la première renaissance de l'art.

L'Académie des beaux-arts de Venise possède un immense tableau d'autel attribué à Niccolò Semitecolo qui ne contient aucune trace de l'influence giottesque. Ce Semitecolo, que Lanzi produit comme l'un des maîtres importants de cette époque, travaillait cependant encore en 1367, ainsi que le prouve la légende écrite par lui-même sur son tableau de la bibliothèque capitulaire de Padoue : même observation à faire sur un autre tableau de l'Académie des beaux-arts, daté de 1357, et signé par Lorenzo de Venise.

Mais, pendant la première moitié du XVe siècle, une nouvelle direction est décidément imprimée à l'école vénitienne. Ici l'influence toscane intervient, et dans des œuvres dont les tendances, toutefois, sont loin de contrarier les futurs progrès que Venise accomplira au XVIe siècle, par l'effort de ses grands coloristes. On distingue parfaitement qu'elle se laisse désormais conduire par la science plus positive des Florentins, et par leur goût épuré dans les ajustements

Digitized by Google

et les formes. Ce mouvement est très-marqué dans les œuvres de Jacopo Nerito de Padoue, de Jacobello del Fiore et de Carlo Crivelli. Il s'accroît encore dans les œuvres de Giovanni et d'Antonio da Murano, artistes associés et travaillant à Murano, l'une des îles. Giovanni semble avoir été Allemand, au moins d'origine, puisqu'il signe plusieurs fois *Johannes de Alamania* et *Johan Alamanus*. Antonio appartient à la famille des Vivarini qui donna beaucoup de peintres habiles à la république.

Ce n'est que pendant la seconde moitié du xve siècle, que les auteurs, jaloux de préciser des distinctions fort difficiles, comme nous l'avons dit, à établir rigoureusement, font commencer l'époque de l'originalité vénitienne. Il est vrai qu'à cette époque la physionomie propre à cette école ressort complétement. Venise accuse fortement alors sa tendance et ses affections, et aucune de ses œuvres ne permet de douter qu'elle n'ait pris parti pour tout ce qui rattache à la prédominance du coloris. Mais on ne saurait dire que les anciens maîtres vénitiens, les Antonio Vivarini, les Giovanni Alamanno ne se soient distingués déjà, et beaucoup d'autres avant eux, par une entente de la couleur et un éclat inconnus ailleurs jusque-là. On ne saurait nier davantage que Gentile da Fabriano n'ait fait un long séjour à Venise; que cet homme si justement admiré de son temps, et si justement estimé encore du nôtre, n'y ait subi une forte influence, et même n'ait pas servi à assurer la continuité de la marche de cette école vers la perfection du coloris,

Digitized by Google

par les nombreux élèves qu'il y forma pendant sa résidence. Gentile da Fabriano, dont Vasari nous a donné la biographie, est, on le sait déjà, un des plus grands coloristes des écoles antérieures au XVIe siècle. En outre, il est bon de considérer que Venise a adopté, la première en Italie, la méthode non inventée, mais restaurée par les Flamands, de peindre à l'huile; méthode dont le principal, et peut-être l'unique avantage sur la méthode jusque-là la plus familière aux artistes, était justement de se prêter davantage à l'obtention d'une variété et d'un éclat dans les teintes, tout à fait en harmonie avec les facultés naturelles et le parti pris des maîtres vénitiens.

Quoi qu'il en soit, c'est au moment où nous en sommes venus dans ce résumé de l'histoire de l'école de Venise, qu'on voit apparaître Giovanni Bellini, et Gentile, son frère, dont sont issus Giorgione et Titien, dans les œuvres desquels le mérite vénitien a éclaté d'une manière si heureuse, si complète, si entraînante, qu'avec leurs œuvres seules on pourrait le comprendre tout entier.

Bientôt nous reviendrons sur ces grands hommes. Ici, il convient de noter quelques autres élèves des Bellini, encore fort éminents et qui suivirent leurs traces avec plus ou moins de talent, plus ou moins d'originalité. On peut les diviser en deux groupes. Les premiers, voués à un ordre de composition où la grâce et la délicatesse dominent, sont Pier-Francesco Bissolo, Pier-Maria Pennachi, Andrea Cordegliaghi, Martino d'Udine, et Girolamo de

Digitized by Google

Santa-Croce. Le Vasari, qui est souvent tombé dans de notables erreurs à l'égard des Vénitiens et des Lombards, sur lesquels il manquait de documents, comme au reste il en fait lui-même l'aveu, a laissé le Bissolo et le Pennachi dans un entier oubli. Mais Venise possède encore, dans son académie des beaux-arts et dans les églises de San-Francesco-della-Vigna et de Santa-Maria-della-Salute, plusieurs de leurs ouvrages véritablement admirables, et pleins des qualités précieuses que nous attribuons à cette série d'artistes. On peut voir également, à l'académie des beaux-arts, une Annonciation, et au palais de Brera, à Milan, une sainte Ursule, de Martino d'Udine, plus connu sous le nom de Pellegrino de San-Daniele; ce maître y montre le talent le plus aimable et le plus pur. Le Vasari a rendu justice à Andrea Cordegliaghi, en lui reconnaissant à peu près le même mérite. Quant à Girolamo de Santa-Croce, qu'il ne cite pas, il est maintenant parfaitement connu et grandement estimé. Beaucoup de galeries et de cabinets exposent avec orgueil ses délicieux petits tableaux. Le musée de Berlin en a plusieurs, et entre autres, une Nativité, dans laquelle une foule d'anges, chantant ou portant les instruments de la passion, sont exprimés avec un bonheur et une gentillesse que personne n'a dépassés. Girolamo de Santa-Croce, grand paysagiste, comme au reste la plupart des habiles gens de Venise, brille sous ce rapport, dans une Adoration des Mages, tableau vraiment ravissant, et que le voyageur trouvera dans la collection du palais Manfrini, à Venise.

Digitized by Google

Lanzi, un des premiers, a remis en honneur ce grand maître, et tout ce qu'on a retrouvé jusqu'ici de lui justifie la haute idée qu'il s'en faisait.

Maintenant, passons en revue les artistes du second groupe, qui, suivant nous, peuvent être regardés comme ayant affecté une manière plus large, plus grave, plus énergique. Ce sont Vincenzio Catena, homme d'un goût austère et peu enclin à s'écarter du style ancien des Vivarini; ses mâles figures de saint Jérôme et de saint Augustin, que renferme l'académie des beaux-arts, suffisent à le recommander; puis Andrea Previtali, l'un des plus grands perspectivistes et des plus savants coloristes de l'école, dont beaucoup de choses sont à Bergame, sa ville natale, et enfin Giambattista Çima da Conegliano, qui, dans ce second groupe, tient une place pareille à celle que Girolamo da Santa-Croce occupe dans le premier; car il en est le plus important, et sa réputation, appuyée sur des œuvres du plus incontestable mérite, est toute récente et le fruit d'une critique judicieuse et d'un examen attentif.

Est-il ici nécessaire de nous défendre contre les reproches que nous adresseront infailliblement, et malgré notre réserve, certains érudits, ordinairement amateurs de plus imposantes nomenclatures? Il nous serait cependant bien facile, on doit le supposer, de recenser une foule d'autres imitateurs ou élèves des Bellini. Presque tous les artistes qui travaillèrent dans les villes situées en dehors des lagunes, et qui étaient soumises à la domination vénitienne, depuis les confins du Frioul jusqu'aux fron-

Digitized by Google

tières du Milanais, subirent les vives influences de ces deux maîtres, et il en est peu dont le nom ne puisse se retrouver sans peine dans les légendes locales, auxquelles l'orgueil patriotique des Italiens apporte tant de patience et de soins. Notre ouvrage a ses bornes, et nous n'aimons guère d'ailleurs les stériles étalages de science toute faite. Une classification frappante, parce qu'elle sera sommaire, est tout ce qu'il faut à notre objet.

Maintenant que nous avons rendu compte de la double direction dans laquelle s'exercèrent les principaux élèves du Bellini, il convient, pour qu'on puisse embrasser d'un coup d'œil la physionomie de l'école vénitienne à cette époque, de signaler quelques hommes d'un talent remarquable qui concoururent soit avec les Bellini mêmes, soit avec leurs disciples, et qu'il serait injuste d'oublier ou de ranger dans la catégorie des imitateurs. Ces hommes qui, par les dates inscrites au bas de leurs ouvrages, touchent à la période glorieuse où l'art vénitien atteignit ses plus magnifiques développements, se rattachent singulièrement au goût ancien et aux errements abandonnés de l'école primitive.

Les plus importants d'entre eux sont, incontestablement, Marco Basaïti et Vittore Carpaccio. Le premier rivalise quelquefois heureusement avec Gian Bellini. Fort dans toutes les parties de son art, coloriste plein d'éclat et de fraîcheur, dessinateur élégant, paysagiste consommé, s'il n'arrive pas toujours à égaler son habile concurrent, il le suit ordinairement de bien près. Ce qui rend le Basaïti émi-

Digitized by Google

nemment intéressant, dans la position secondaire qu'il occupe, c'est le caractère même de naïveté et de timidité dont ses ouvrages sont empreints. Il est à croire que, si cet artiste eût été moins consciencieux, moins modeste, moins porté à révérer les exemples des maîtres dont il procédait, il se serait avancé plus que Gian Bellini qui, si l'on y regarde, ne semble pas avoir reçu de la nature une organisation aussi riche et un génie aussi original. Le Basaïti fut peu sensible aux innovations en quelque sorte matérielles, et peu curieux des progrès techniques, qui forment l'apanage spécial de Gian Bellini, et qui mettent ce dernier hors de ligne, comme ayant pu servir d'initiateur au Titien, au Giorgione, au Véronèse. Le Basaïti se montra au contraire plus jaloux d'exceller dans les parties, en définitive, les plus élevées de son art. Ni Gian Bellini, ni personne de sa descendance, n'a surpassé le Basaïti dans l'intelligence de la composition et dans l'entente de cette unité, si difficile à garder, qui relie chaque détail dans un tout harmonieux. Et certes, ce n'est pas peu de chose pour un homme resté assez obscur que d'avoir forcé tous les historiens et tous les juges compétents à lui rendre cette justice, et cela avec des œuvres qui paraissent avoir été systématiquement privées des ressources et des affections d'un style nouveau, mieux approprié aux besoins de la peinture et, qu'en rigueur, aucun peintre ne pouvait exclusivement réclamer comme sa chose, puisqu'il était le résultat bien positif d'une révolution générale dans les esprits, les mœurs et

Digitized by Google

les tendances de l'Italie et de l'Europe moderne.

Quant à Vittore Carpaccio, dont le nom aussi est peu connu chez nous, sa réputation doit profiter du bénéfice de nos remarques sur le Basaïti, si elles sont justes. Son parti pris fut le même, sa valeur fut pareille et sa position analogue. Talent également retardataire dans un sens, et notablement progressif dans un autre; on peut, suivant le point de vue sous lequel on envisage ses œuvres, le confondre avec les plus vieux maîtres de Venise ou le classer avec leurs plus brillants successeurs. Peu supérieur aux Vivarini, par l'exécution manuelle et la méthode pratique, il est le digne émule des plus puissants maîtres par son sentiment du vrai et par l'instinct heureux avec lequel il le choisit et le présente. Comme tous les Vénitiens forts, il est encyclopédique, dessinateur et peintre, menant également à bien, dans une même conception, les figures, les ajustements, l'architecture et le paysage. La plus grande partie de son œuvre, fort considérable suivant les historiens, a péri dans l'incendie du palais ducal, arrivé en 1576; mais il reste dans l'oratoire de Sainte-Ursule, à Venise, tout un travail qui justifie pleinement l'admiration que nous professons pour lui. Ce sont deux sujets empruntés à la légende de la sainte titulaire et de ses onze mille compagnes. L'imagination la plus féconde et le calcul le plus judicieux pouvaient seuls permettre à un artiste de se tirer d'une aussi vaste entreprise, et d'y mettre à la fois tant d'ordre et de charme.

Le Carpaccio eut de nombreux élèves dont les

Digitized by Google

plus méritants sont Lazzaro Sebastiani, Giovanni Mansueti, Marco et Pietro Veglia, et Francesco Rizzo de Santa-Croce. Bien que florissant, la plupart, dans le temps où le Giorgione et le Titien entraînèrent l'école vénitienne dans leur gigantesque et enivrante révolution, ils s'obstinèrent à garder l'allure modeste de la primitive école, tant le Bisaïti et le Carpaccio exerçaient encore d'ascendant par les beaux ouvrages qu'ils avaient laissés. Au reste, il est plus utile et meilleur qu'on ne croit que quelques hommes gardent avec une persévérante prédilection beaucoup de choses qui tiennent à un passé que le progrès renie et abandonne. L'avenir serait vite dépourvu, si ceux qui s'avancent le plus hardiment vers lui n'étaient suppléés dans leurs préoccupations par des natures moins téméraires, et qui semblent se produire à point pour que rien ne soit oublié dans le précieux trésor des traditions qu'il faut agrandir et rénover.

Nous venons de dire que le Giorgione et le Titien avaient accompli une révolution dans l'école vénitienne. Il faut expliquer notre pensée et montrer en quoi principalement ce grand mouvement consista. Nous avons eu occasion ailleurs d'apprécier le Giorgione, et sans abstraire son souvenir des considérations dans lesquelles nous allons entrer, nous devons prévenir que nous les appliquerons surtout au Titien, qui au reste fut le continuateur exact et consciencieux de ce grand homme qui disparut si fatalement et si vite de l'arène qu'il eût suffi à remplir.

Les Bellini, les Basaïti, les Carpaccio tiennent à

Digitized by Google

Venise une position identique à celle qu'on accorde dans l'école de Florence aux Ghirlandai, aux Luca Signorelli, aux Andrea Verocchio; dans celle de Bologne aux Francia; dans celles de Padoue, de Mantoue et des autres villes lombardes, aux Mantegna; dans celle de Rome, aux Fra Carnevale, aux Pérugin. Giorgione et Titien sont pour Venise ce qu'ont été pour leur patrie les Léonard, les Michel-Ange, les Andrea del Sarto, les Raphaël et les Corrége. En eux, comme dans ces hommes, toute la perfection et toute la grandeur de l'art moderne se résument. Comme eux, ils ont absorbé leurs devanciers et ruiné leurs successeurs. Avant eux, traditions souveraines, fatigues incroyables, difficultés extrèmes, patience sans bornes, succès sans éclat. Après eux, exemples écrasants, traditions perdues, thèmes épuisés, convictions tiraillées ou évanouies, fallacieuse facilité et réussites équivoques. Quant à eux, placés heureusement entre ces deux termes, appuyés sur une tradition qui les corrobore sans les accabler, sur une méthode qui les conduit sans les garrotter, excités par la vue des progrès non interrompus de leurs prédécesseurs, et libres cependant, dès leurs premiers pas, de tout exemple qui les domine, découvrant au milieu de leur carrière, dans leur propre atelier, combien chaque chose périclite déjà entre les mains des élèves les plus forts qu'ils aient pu former, ils fonctionnent avec une conscience et une sécurité qui marquent leurs résultats d'un incomparable caractère.

Lorsque l'on examine la vie et les œuvres des

Digitized by Google

maîtres de l'ordre de ceux dont nous parlons ici, de ceux parmi lesquels siégent le Giorgione et le Titien, on est tenté de croire au miracle. Quand on regarde où était parvenu l'effort des artistes qui les ont enseignés, et où s'arrête celui de leurs propres disciples, on croit à quelque merveille dans le cours des générations. Quelques-uns, se dit-on, naissent avec des facultés tellement extraordinaires, qu'il y aurait folie à les rattacher à une filiation comme le commun des hommes. Certes Raphaël n'a pu être, a-t-on dit, l'élève à proprement parler des œuvres pérugi-nesques, lui qui, à quinze ans à peine, les dépassait de si loin dans ses essais enfantins. C'est cependant là une erreur, et, pour la faire toucher au doigt, il faut moins s'occuper de ce que fut Raphaël, sur lequel tout le monde s'entend, que de chercher à comprendre quel a été au juste le Pérugin sur l'appréciation duquel on a négligé de se fixer. Cette étude sur le prédécesseur du Sanzio, il faut aussi la faire sur ceux qui ont précédé de même les génies éminents qu'on lui compare, ou qu'on lui égale au gré des sympathies diverses. A côté du Vinci, enfant préludant à ses chefs-d'œuvre inexpliqués, n'y avait-il pas aussi un autre Pérugin, le vieil Andrea Verocchio, maître en tous arts, endurci à toute assiduité, consommé en toutes ressources, inventif en tous moyens, et résumant en lui, jusqu'à la moindre parcelle, tout ce qu'en son style spécial Florence, depuis des siècles, avait poursuivi? A côté de Michel-Ange, du Corrége, n'y avait-il pas aussi les œuvres d'autres Pérugins, d'autres Verocchio? A côté du

Digitized by Google

Giorgione et du Titien il n'en manquait pas à Venise. Toute la vieille école, dans une succession lente, mais dans une marche assurée, avait laborieusement défriché l'immense et jusque-là impraticable terrain sur lequel devaient l'éclipser tout à coup ces deux artistes immortels. Que de choses les vieux Vénitiens n'avaient-ils pas trouvées! que de magnifiques promesses n'avaient-ils pas écrites dans leurs ouvrages en apparence si maigres et si dépourvus! quel énorme amas de conditions diverses, d'affections différentes, d'observations épineuses, ils avaient su coordonner dans une méthode simple et d'une application facile! Dans ce rude exercice, où tant de vies d'hommes, à partir des premiers temps, avançaient de si peu les sillons à peine ouverts, avec quel soin, quelle piété, quelle sagesse, les derniers maîtres de la première époque n'avaient-ils pas fonctionné? On doit croire, à moins de manquer de vénération pour le travail, que parmi tous ces défricheurs obstinés il dut s'en trouver qui eussent eu autant de grâce à manier la faucille au temps de la moisson, qu'ils avaient eu de force à pousser la charrue au temps du labour. Quel homme fut au juste le premier Vénitien qui, sans s'être trop ignoré soi-même, adopta un parti énergique? Quel peintre n'eût-il pas été, en des temps mieux préparés, celui qui, dans l'héritage byzantin, comprit que la splendide coloration de l'Orient était chose bonne à garder et à se suffire à elle-même? Cet anonyme, cet enfant perdu et sans nom dans notre hiérarchie, venant plus tard, eût pu être semblable en tout au Gior-

Digitized by Google

gione comme Lanzi a cru voir un premier Michel-Ange dans ce Cimabue qui, parmi le pêle-mêle rudimentaire apporté de Byzance, sut choisir une forme pour les affections futures de Florence. Et cet autre anonyme qui le premier à Venise se douta, n'importe à quel degré, de la phénoménale influence d'une couleur sur l'autre, agrandissant ainsi par une seule observation, jusqu'à l'infini, la science des contrastes, quel coloriste n'eût-il pas été avec les progrès de l'école? Et cet autre analyste qui comprit à Venise que, la couleur portant son idéal en soi, on ne doit pas, crainte d'altérer cet idéal, essayer de le combiner entièrement avec celui de la forme, et qu'en voulant atteindre à cette combinaison séduisante au premier aperçu on ne trouverait qu'un résultat hybride, disproportionné avec nos organes, quel puissant interprète de la nature n'aurait-il pas été? Et encore celui qui, élargissant son cadre dans l'intérêt des conditions cherchées par Venise, comprit que sans paysagisme tout le système vénitien eût été étranglé et dans l'impossibilité d'opérer ses merveilles? Car la vieille école vénitienne, conséquente, comme nous sortons de le dire, aima l'éclat dès les premiers jours et procéda résolument dans l'échantillonnage des Byzantins sans entendre retrancher rien à sa fatigante multiplicité, comme si elle eût été certaine de venir à bout de l'ordonner un jour et de pouvoir l'harmoniser. Puis, par la science de l'opposition des couleurs entre elles, par le calcul de leur intensité et celui du plus ou moins d'espace à leur concéder, elle réussit à résoudre ce problème

Digitized by Google

gigantesque. Puis encore, et c'est là son souverain effort, elle comprit que, par la couleur et la couleur seule, les coloristes pouvaient donner à chaque chose suffisamment de localité et de poésie, suffisamment surprendre et suffisamment retenir, portant ainsi dans toutes les parties du travail du peintre et y faisant en quelque sorte exclusivement servir l'idée même de l'école, la couleur; ce en quoi le paysagisme, c'est-à-dire l'étude profonde du champ, du fond, des circonstances sur lequel chaque objet se marie et s'isole à la fois, a pu seule les faire parvenir. Gian Bellini, le Carpaccio, le Basaïti savaient tout cela et avaient puissamment servi à le trouver. Leurs œuvres le prouvent une première fois; le succès de leurs glorieux élèves, du Giorgione, du Titien, le prouve une seconde : la décadence vénitienne, où tous leurs grands principes furent gaspillés, le prouve une troisième fois. C'est autant qu'il en faut, il nous semble.

Quel fut donc le mouvement imprimé par le Giorgione et le Titien? Où leur inspiration porta-t-elle leur école? Quel mérite, enfin, jusqu'ici inconnu chez elle, signale leurs résultats illustres, si l'école, avant ceux de ses plus vieux maîtres, avait su se poser tous les problèmes qui devaient la mettre en possession d'un art complet, et si, surtout par les Bellini, les Carpaccio et autres, elle avait su heureusement les résoudre?

Le Giorgione et le Titien ajoutèrent l'audace, la liberté et la promptitude à l'allure de l'école, jusque-là trop embarrassée par les scrupules de la conscience,

Digitized by Google

trop gênée par les appréhensions de la modestie, trop retenue par le respect des difficultés. Ils remuèrent profondément l'école et la fortifièrent singulièrement, en lui révélant sa véritable puissance, qu'elle ignorait encore lorsque, depuis longtemps déjà, elle l'avait fondée. Ils ne furent pas les premiers artistes puissants et riches de Venise; mais, les premiers, ils connurent leurs forces et osèrent dépenser leurs richesses : de même qu'on voit parfois certains héritiers faire resplendir au grand jour une magnificence et une autorité pour lesquelles on ne les croyait pas nés, et apprendre ainsi subitement au public étonné quelles immenses ressources l'habileté, la patience, le travail et l'épargne de leurs aïeux avaient amassées dans la maison paternelle.

Les premiers ils osèrent, les premiers ils furent libres. Or, après les temps d'éducation saine et forte, après les labeurs de la conscience et de l'assiduité, après les luttes de la patience et de la résignation, la liberté provoque les conceptions les plus vastes, les soutient, et leur assure les applaudissements les plus passionnés. La liberté pour l'artiste, dans ces circonstances favorables, lui procure encore une souveraine facilité, une incroyable promptitude où nul doute ne se montre, où nulle conviction ne se fait attendre, où nul repentir ne se produit, où toute règle s'assouplit, où toute difficulté se franchit. Dans un seul nœud, dans une seule étreinte, l'inspiration première et la réalisation finale se trouvent étroitement embrassées. La

Digitized by Google

verve de l'artiste et son entrain persistent encore, lorsque, déjà, sa tâche est fournie.

Comment ne pas croire que ces choses apportent au génie de l'homme des forces vives, dont nous ne connaissons pas même la portée? Nos temps n'ont rien de pareil, et nos hommes ne montrent rien qui puisse nous expliquer au juste cette position. C'est pourquoi cette position, ayant été rencontrée à certaines périodes de notre histoire générale, et, en Italie, dans toutes les villes et toutes les écoles à la fois, ce n'est pas par nos contemporains qui l'ont perdue, mais par nos anciens qui l'ont préparée, qu'il faut s'efforcer de s'en rendre compte.

Le Giorgione qui, le premier, apprit aux Vénitiens que leur méthode pouvait aussi produire des maîtres de premier ordre, fut comme tous ses pareils ailleurs, un homme péremptoire et décisif. Après avoir fortement trempé son talent adolescent dans l'atelier ancien, il prit délibérément l'héroïque parti d'agrandir la tradition vénitienne en la simplifiant : deux termes entre lesquels toute œuvre vraiment éminente doit se tenir enfermée. Sa peinture, pleine et sobre, également éloignée de la maigreur des anciens et de l'emphase des modernes, des prédilections minutieuses des uns et des affectations négligentes des autres, rayonne à côté des plus belles manifestations de l'esprit humain dans les plus beaux moments de son épanouissement. Et l'histoire, chez notre bon Vasari, pour nous montrer combien, quand les temps sont mûrs, la hardiesse et la confiance en soi accroissent les

Digitized by Google

ressources des hommes forts, nous les présente tous sous le même aspect. Car, enfin, ses indiscrétions sur le Giorgione dont la turbulente jeunesse, sauf les œuvres irrécusables qui l'honoreront à jamais, semblerait avoir été prodiguée aux fêtes et aux intrigues de la ville la plus active et la plus dissolue, doivent avoir, en fait d'art, leur signification, surtout si nous retrouvons les mêmes aveux sur Raphaël, disputé à la peinture par ses ambitions mondaines et ses prodigalités amoureuses ; si nous les retrouvons encore sur Léonard, ce premier producteur d'œuvres vraiment grandes et simples parmi les Florentins, dont la fébrile activité, les recherches folles, les distractions innombrables et la ruineuse affabilité, nous font comprendre une déperdition égale, sinon semblable. La puissance de la réussite chez ces hommes prodigieux, c'est d'avoir pu prendre un parti fécond sur un terrain bien préparé.

Le Titien, arrivé presque simultanément avec le Giorgione, nourri dans son enfance au même atelier, affranchi si vite de sa redoutable concurrence, dut se croire dans une position aussi propice. Sa longue carrière, qui lui permit d'assembler tant d'œuvres belles, et de les recommander les unes par les autres, ajouta probablement encore à cette conviction, que la postérité partage. Mais lui-même, dans sa vie, et la postérité, dans le jugement qu'elle en porte en songeant au Giorgione, n'a pas été sans quelque doute. Quel est ce doute précisément, et que doit-il faire penser du Giorgione, mort à trente ans, et remettant sans cesse au lendemain

Digitized by Google

pour se livrer à son art avec ce dévouement entier qu'il apportait à ses plaisirs? Quoi qu'il en soit, le Titien représente, dans tous ses développements complets et sains, l'école vénitienne. Sa production en est le centre. Avant lui, l'art vénitien aspire à sa perfection; après lui, il incline à sa décadence.

A côté du Titien, pour marquer encore, par un autre signe, son véritable caractère et sa réelle valeur, on peut compter une foule d'hommes participant à des degrés divers, suivant la force de leur génie et la tournure de leur humeur, à toutes les qualités de son talent. Cette observation, qu'on ne peut pas contester, et que nous avons déjà eu occasion de faire à propos des plus grands maîtres de l'école florentine, prouve combien ce talent était propre à l'école entière, combien il était l'irrécusable fruit de ses efforts antérieurs et de sa tradition. La plus heureuse incubation avait fait éclore le mérite vénitien, parfaitement constitué dans toutes ses parties. Tout homme bien disposé, aimant suffisamment l'art, pouvait certainement prétendre à sa part dans ce fonds commun. Quelque qualité précieuse, quelque trait rare, suffisaient pour distancer les hommes; mais tous les Vénitiens de ce temps, enfants d'une légitime et noble filiation, avaient dans leur physionomie le mâle cachet que donne la pureté du sang.

Il ne faut donc pas dire que le Titien fut un homme à part, un génie isolé, une apparition extraordinaire: c'est mal comprendre les hommes de sa classe, qui certainement sont les plus grands

Digitized by Google

hommes : le Titien fut le plus haut parmi ses frères; il en fallait bien un.

Son génie fut le plus complet parmi tous les génies de sa famille, qui assurément ne pouvaient pas être non plus tous de même mesure. Son apparition à Venise fut on ne peut plus naturelle, et n'est point un de ces faits qui rentrent dans l'ordre des miracles, parce qu'on n'en voit point la cause. Il fallait bien qu'un talent dominant tous les autres se montrât dans cette vigoureuse génération. A défaut de facultés plus grandes, de meilleures circonstances eussent suffi pour investir quelqu'un du rang suprême dans la hiérarchie de l'école. Giorgione mourut trop tôt, Paul Véronèse et le Tintoret naquirent trop tard.

Tout à l'heure nous dirons quelques mots de ces deux derniers illustres maîtres. Maintenant, énumérons tous les talents dont l'école vénitienne s'honore à juste titre, et qui, se rattachant étroitement aux affections et aux principes que le Giorgione et le Titien mirent en œuvre, ont servi, dans un ordre secondaire, à donner à l'école vénitienne, dans sa plus belle époque, son harmonieuse multiplicité.

Parmi les élèves du Giorgione, nous avons déjà rencontré Jean d'Udine dans l'atelier de Raphaël, et Sebastiano del Piombo dans celui de Michel-Ange. Notre auteur nous a raconté leurs travaux, et nous nous sommes expliqués, en plusieurs endroits, sur leur caractère et leur importance.

Lorenzo Lotto, cité par le Vasari, qui a peu connu ses œuvres, se tient dignement à côté du Giorgione, dont il se rapproche singulièrement par

Digitized by Google

la méthode, mais dont il est séparé par le sentiment. Peintre gracieux et plein d'abandon autant que son maître est énergique et fier, il a donné à quelques-unes de ses figures une puissance d'impression, un cachet de sérénité et d'élégance, et un charme pénétrant que ni le Corrége ni Raphaël ne surpassent dans leurs goûts différents.

Viennent ensuite Jacopo Palma, le vieux, homme au moins de même valeur, et le Pordenone qui partagea la renommée du Titien, dont il fut le concurrent acharné. Lanzi compare leurs luttes, à Venise, à celles de Michel-Ange et de Raphaël, à Rome. Il croit qu'elles ont été également profitables à l'un et à l'autre, au moins dans leur talent. En tout cas, elles furent poussées assez loin pour être finalement un sujet de scandale et d'effroi. Le Pordenone se vit, au milieu de ses succès les plus mérités, obligé de travailler barricadé dans sa maison et l'épée au côté ; il mourut jeune et non sans quelques symptômes de poison. Le talent du Pordenone égale celui du Titien. Son génie est moins complet, mais il a un accent de fermeté et de résolution qui peut le faire plus intimement comparer à celui du Giorgione.

Le Pordenone eut de nombreux élèves qui concoururent à enrichir l'école vénitienne d'œuvres assurément fort remarquables. Parmi eux, les plus connus sont Bernardino et Giulio Licinio, ses parents, le Calderari, son plus exact continuateur, et Francesco Beccaruzzi qui poussa la puissance du modelé à un point tellement remarquable, que ses

Digitized by Google

figures semblent être sculptées plutôt que peintes.

Un autre élève du Pordenone ne doit pas être oublié, c'est Pomponio Amalteo qui domina tous les peintres du Frioul, et dont la fille Quintilia Amaltea se fit une grande renommée par un rare talent dans la peinture et la sculpture.

Le Titien eut plusieurs parents qui marchèrent sur ses traces et qui concoururent dans sa familiarité à son éminente production.

Andrea Schiavone et Bonifazio Veronese, Damiano Mazza, Domenico Campagnola et beaucoup d'autres, doivent être également cités. Leurs noms rappellent aux personnes versées dans l'histoire de l'école vénitienne une série d'œuvres magnifiques.

Maintenant disons un mot sur Paul Véronèse et le Tintoret, deux hommes égaux à eux-mêmes d'abord, et difficiles ensuite à mettre au-dessous d'aucun autre dans toutes les écoles de l'Italie.

Ces deux maîtres surgirent à un moment où l'école vénitienne avait fourni non-seulement par le Giorgione et le Titien, mais encore par leurs émules que nous avons bien incomplétement énumérés, toutes les réalisations normales, pour ainsi dire, qu'impliquaient son génie particulier et sa méthode spéciale. Partout ailleurs nous voyons combien les grands maîtres et la génération dont ils sortaient consommaient vite les seuls progrès qui restassent offerts aux saines inspirations et aux efforts consciencieux. Raphaël et les siens épuisent l'art romain. Michel-Ange et ses rivaux de même âge épuisent l'art florentin. Dans les tentatives

Digitized by Google

d'innovation, d'éclectisme, tous les hommes valeureux qui les suivent trébuchent. Leur vie est un continuel tourment pour créer quelque chose qui ne soit pas l'œuvre déjà connue de ces maîtres, et qui cependant l'égale. On sait à quel point cette situation d'esprit pour les hommes et cette position dans le temps pour les choses, sont irrémédiables et fatales. Tout à l'heure nous semblions peut-être, au gré de quelques enthousiastes aveugles, ne pas apprécier assez le plus grand maître de Venise, le Titien. Dira-t-on maintenant que le Titien n'avait pas su conclure aussi puissamment sur la question qui lui était soumise à Venise, que Michel-Ange et Raphaël l'avaient su faire à Florence et à Rome sur celles qui étaient proposées à leur génie? Assurément non. Quelles ressources restaient donc à Paul Véronèse et au Tintoret pour rapporter autant que le Titien sur le terrain de Venise, épuisé par lui également, s'il fut également fort? Eux seuls pouvaient le découvrir et, après l'avoir découvert, en éblouir les yeux émerveillés de leurs contemporains.

L'ombrageux Titien, qui durant sa jeunesse avait poursuivi si implacablement de ses inquiétudes jalouses plus d'un talent issu comme le sien des Bellini, voua dans sa vieillesse une haine plus vive encore à ces talents issus de lui-même. Quand il se croyait décidément roi dans son école après tant de travaux et d'applaudissements, après tant de faveurs de Dieu, des hommes et de la fortune, il vit soudain éclater comme la foudre ces splendeurs égales à la

Digitized by Google

sienne. Venise, malgré sa piété, ne dissimula pas à ce glorieux centenaire qu'elle comptait, pour son propre orgueil, quatre héros, debout sur le pavois de son école, Giorgione, Titien, Véronèse et Tintoret.

Cependant on doit à la sainteté de la mission de l'histoire de dire que si Paul Véronèse et le Tintoret, pour l'orgueil de Venise, peuvent être tenus, en effet, aussi haut, il faut ne pas déguiser que le venin de la décadence fermente déjà aux entrailles de leur œuvre, s'il n'en altère pas encore la noble physionomie. Paul Véronèse, dans sa magnificence matérielle et dans ses immenses représentations, perd quelque chose de cette intimité sympathique, de cette signification profonde, de cette sublimité contenue qui ont tant d'ascendant sur les âmes. Le Tintoret dans son exaltation touche à la fièvre, et dans son énergie à la fureur; trop souvent aussi dans ses inspirations les plus naïves l'éclectisme souffle ses conseils adultères.

Quoi qu'il en soit, l'admirable effort de ces deux maîtres empêcha de notables talents de tomber dans des voies trop ruineuses, et ouvrit à Venise encore un siècle de gloire, quand déjà les autres écoles de l'Italie s'acheminaient lamentablement à une honteuse décadence.

Digitized by Google

NOTES.

(1) De la famille des Vecelli sortit, dit-on, saint Titien, évêque d'Oderzo.

(2) Andrea Zucchi a gravé ce Tobie et beaucoup d'autres ouvrages du Titien.

(3) Ces deux tableaux ont été gravés sur cuivre par Gio.-Andrea Podestà, de Gênes. La première estampe est dédiée au signor don Fabio della Corgna, et la seconde au signor cavalier Cassiano dal Pozzo. Cette dernière porte la date de 1636.

(4) Ce tableau a été gravé par Valentin Lefèvre.

(5) Ce tableau a été gravé à l'eau-forte par Valentin Lefèvre. Outre les saints cités par Vasari, on y voit saint Pierre et saint Antoine. Ces personnages sont placés près d'un mur bombé, dont le faîte est tombé en ruine. La gravure en bois dont parle ici Vasari ne renferme pas la Vierge.

(6) Ce saint Jean-Baptiste a été gravé par Valentin Lefèvre.

(7) Andrea Gritti fut élu doge de Venise en 1523.

(8) Ce tableau a été porté en France pendant les guerres d'Italie et a fait partie de la collection du musée du Louvre. Il a été gravé sur cuivre par Martin Rota, par Valentin Lefèvre et par J. B. Jackson.

(9) Cette admirable peinture a péri dans l'incendie du palais de San-Marco.

(10) Gravé par Andrea Zucchi.

(11) Les douze Césars ont été gravés sur cuivre par Egidius Sadler.

(12) Cette Vénus a été gravée par Théodore Van-Cruys.

(13) Ces trois tableaux ont été gravés par Valentin Lefèvre et par Giuseppe Mitelli.

Digitized by Google

(14) Dans la lettre VIIe du tome II des *Pittoriche*, Titien parle d'une Danaë qu'il peignit pour Philippe II. Ridolfi, page 60, dit que la Danaë qu'admire Michel-Ange fut faite pour le duc Octave.

(15) Cette Cène a péri dans un incendie.

(16) Gravé par Cornelius Cort.

(17) Ces tableaux ont été gravés sur cuivre.

(18) La métamorphose d'Actéon a été gravée par Cornelius Cort.

(19) Gravé par Cornelius Cort.

(20) Vasari fait ici allusion à un livre intitulé : *Rime di diversi in morte d'Irene di Spilimbergo.* Venezia, 1561, in-8°.

(21) Jacopo da Ponte, dit le Bassano, du nom de sa patrie, mourut en 1592, âgé de quatre-vingt-deux ans.

(22) Cristofano et Stefano Rosa de Brescia.

(23) Il vécut encore vingt-trois ans, et mourut de la peste.

(24) Le Verdezzotti a publié quelques fables en vers, ornées de gravures sur bois.

(25) L'ouvrage d'André Vesale est intitulé : *de Humani corporis fabricâ.* Ce savant médecin fut jeté par une tempête, en 1564, sur l'île de Zante où il périt de faim et de misère.

(26) La vie de Pâris Bordone, de Trévise, a été écrite par Ridolfi.

(27) Cette fresque et le Jugement de Salomon, du Titien, ont été détruits.

(28) Pâris Bordone, suivant le *Necrologio Veneto*, cité par Zanetti, serait mort à l'âge de soixante-dix ans, en 1570.

Le musée du Louvre possède trois tableaux de Pâris Bordone, représentant Vertumne et Pomone, un portrait d'homme, et les portraits présumés de Philippe II et de son précepteur.

(29) Girolamo Dante, ou di Tiziano, ainsi surnommé à cause de ce peintre dont il était élève, parvint à un tel degré de valeur, que ses tableaux, retouchés par le Titien, embarrassaient quelquefois les connaisseurs. Il travailla aussi d'invention ; et le tableau

Digitized by Google

que l'on indique comme un ouvrage de son pinceau, à San-Giovanni-in-Olio, est digne d'une école aussi célèbre.

(30) Le musée du Louvre possède, du Titien, vingt-deux tableaux représentant la Vierge et l'Enfant Jésus; deux Anges adorant l'Enfant Jésus couché sur les genoux de la Vierge; la Sainte-Famille; sainte Agnès presentant à Jésus la palme de son martyre; le Repos de la Sainte-Famille; les Pèlerins d'Emmaüs; le Christ entre un soldat et un bourreau; le Couronnement d'épines; le Christ porté au tombeau; saint Jérôme dans sa grotte; le Concile de Trente (quelques auteurs ont attribué ce tableau à Bonifazio); Jupiter et Antiope; le portrait de François Ier; le portrait d'un commandeur de l'ordre de Malte; le portrait d'Alphonse d'Avalos, marquis de Guast; les portraits présumés du Titien et de sa maîtresse; un portrait d'homme vêtu de noir; un portrait de jeune homme vêtu de noir; un portrait d'homme à longue barbe; un portrait d'homme dont la main droite est ouverte, et la gauche posée sur un de ses genoux; un portrait d'homme dont la main gauche est gantée, et qui de la main droite tient un gant; le portrait du cardinal Hippolyte de Médicis, coiffé d'une toque rouge.

Dans le même musée on voit neuf dessins du Titien représentant une étude pour le tableau de saint Pierre, martyr; une autre étude pour le même tableau; des Moissonneurs occupés à raccommoder leurs faux; un Repas de villageois; un paysage avec l'enlèvement d'Europe sur le premier plan; un paysage avec Clytie sur le premier plan; un paysage avec un vieillard jouant du violon; une tête de vieillard vue presque de face et appuyée sur la main droite; une tête de vieillard vue de profil.

Digitized by Google

JACOPO SANSOVINO,

SCULPTEUR ET ARCHITECTE

DE LA SÉRÉNISSIME RÉPUBLIQUE VÉNITIENNE.

Le nom des Tatti se trouve mentionné dans les registres de la commune de Florence, dès l'an 1300. Cette famille originaire de la noble ville de Lucques fut toujours riche en hommes de talent, que les Médicis se plurent à protéger.

Jacopo Tatti, duquel nous écrivons à présent la vie, naquit au mois de janvier de l'an 1477 (1). Son père se nommait Antonio, et sa mère Francesca. Dans son enfance, on lui enseigna les premiers éléments des lettres, et il déploya dans cet exercice une remarquable intelligence. Bientôt il se mit à dessiner de lui-même, et montra que l'art était sa véritable vocation. Ce n'était plus qu'à contre-cœur qu'il allait à l'école, et qu'il se livrait à l'aride et ennuyeuse étude de la grammaire. Francesca, empressée de seconder les dispositions de son fils, lui donna secrètement un maître de dessin. Elle désirait qu'il fût sculpteur, et peut-être, tirant un heureux augure du hasard qui avait fait naître Jacopo et

Digitized by Google



JACOPO SANSOVINO.

Digitized by Google

Michel-Ange dans la Via Santa-Maria, près de la Via Ghibellina, rêvait-elle déjà pour notre jeune artiste une gloire égale à celle que commençait à acquérir le Buonarroti.

Peu de temps après, Jacopo fut mis chez un marchand pour apprendre le commerce, mais il manifesta pour ce métier encore plus de répugnance que pour la grammaire, et il se remua si bien, qu'il obtint de son père la permission de suivre librement ses inclinations. Il entra aussitôt dans l'atelier d'Andrea Contucci de Monte-Sansovino, qui était alors occupé à Florence à sculpter en marbre deux figures. Andrea était regardé en Italie et en Espagne comme le statuaire et l'architecte le plus habile qu'il y eût après le Buonarroti. Convaincu que Jacopo serait un jour un homme d'un talent éminent, il n'épargna aucun soin pour en faire un disciple digne de lui. De son côté, Jacopo profita si bien des bonnes leçons d'Andrea, que l'on devina qu'il ne tarderait pas à l'égaler, et même à le surpasser de beaucoup. Il existait entre le maître et l'élève un attachement tellement semblable à celui qu'une puissance secrète forme entre le père et le fils, que le public sembla oublier le nom de famille de Jacopo pour ne plus l'appeler que le Sansovino.

Jacopo était aidé par la nature au point que, tout en apportant parfois peu d'application à ses ouvrages, ils se distinguaient toujours néanmoins par une facilité, une grâce et une élégance ravissantes. Ses moindres croquis, ses moindres ébauches avaient un mouvement et une fierté rares.

Digitized by Google

Une étroite amitié avait uni dès leur enfance Andrea del Sarto et notre Jacopo. Cette intimité fut très-utile à l'un et à l'autre. La conformité de manière, qu'une étude commune du dessin avait mise dans leurs productions, leur permettait de résoudre ensemble les difficultés de l'art, et d'établir entre eux un utile échange de talent. Ainsi, le saint Jean Évangéliste (2) qui est dans le tableau de saint François, peint par Andrea del Sarto pour les religieuses de la Via-Pentolini, fut copié d'après un beau modèle en terre, que Jacopo Sansovino avait exécuté en concurrence de Baccio da Montelupo, pour la confrérie de la porte Santa-Maria, qui voulait orner d'une statue en bronze, haute de quatre brasses, une niche pratiquée à l'encoignure d'Orsanmichele. Bien que le modèle de Jacopo fût plus beau que celui de Baccio, ce dernier maître, grâce à son âge, sortit victorieux du concours, et obtint la commande. Le saint Jean Évangéliste de Jacopo appartient aujourd'hui aux héritiers de Nanni Unghero (3). Jacopo, étant ami de ce Nanni, lui modela en terre quelques enfants et un saint Nicolas de Tolentino, qui furent ensuite sculptés en bois, et placés dans la chapelle dédiée à ce bienheureux, à Santo-Spirito.

Ces divers ouvrages rendirent Jacopo célèbre parmi les artistes de Florence, et furent cause que Giuliano da San-Gallo, architecte du pape Jules II, le conduisit à Rome où il étudia avec ardeur les antiques du Belvédère. Bramante, qui habitait ce palais, ayant vu les dessins de Jacopo, et une sta-

Digitized by Google

tuette nue tenant un vase destiné à servir d'encrier, qu'il avait exécutée en terre, le prit tellement en amitié, qu'il le chargea, ainsi que l'espagnol Alonzo Beruguetta (4), Zaccheria Zachi de Volterra, et le Vecchio de Bologne, de modeler en cire le groupe de Laocoon pour le jeter en bronze. Lorsque les modèles furent achevés, Bramante les montra à Raphaël Sanzio d'Urbin, en le priant de décider quel était le meilleur des quatre. Raphaël jugea que le Sansovino, malgré sa jeunesse, avait de beaucoup surpassé tous ses rivaux. Le cardinal Domenico Grimani ordonna alors à Bramante de faire jeter en bronze le Laocoon de Jacopo. Ce groupe réussit parfaitement à la fonte, et dès qu'il fut réparé, on le remit au cardinal Grimani. Ce seigneur le conserva aussi précieusement que s'il eût été antique, et le légua, en mourant, à la sérénissime république de Venise, qui, après l'avoir gardé durant plusieurs années dans la salle du conseil des Dix, le donna au cardinal de Lorraine qui le transporta en France.

Tandis que Sansovino augmentait chaque jour sa réputation à Rome, Giuliano da San-Gallo, chez lequel il demeurait à Borgo-Vecchio, tomba malade et partit pour Florence. Notre artiste obtint alors, par le crédit de Bramante, un logement dans le palais du cardinal de San-Clemente où habitait déjà Pietro de Pérouse, qui était occupé à décorer une voûte de la Torre-Borgia par l'ordre du pape Jules. Pietro tira parti pour son propre compte du talent de Sansovino, en lui faisant modeler en cire plu-

Digitized by Google

sieurs sujets, et entre autres une magnifique Descente de croix. Tous ces morceaux furent recueillis plus tard par Messer Giovanni Gaddi, dans la maison duquel on les voit aujourd'hui, à Florence, sur la place di Madonna. Ces travaux mirent Sansovino en rapport avec Maestro Luca Signorelli de Cortona, Bramantino de Milan, Bernardino Pinturicchio (5), Cesare Cesariano, célèbre commentateur de Vitruve, et une foule d'autres personnages de distinction.

Bramante, pour arriver à ce que Jacopo fût connu du pape Jules II, lui fit confier la restauration de quelques antiques. Jacopo s'acquitta de cette tâche avec tant d'application et d'adresse, que Sa Sainteté et tous les artistes s'accordèrent à dire que l'on ne pouvait désirer rien de mieux.

Vivement aiguillonné par ces éloges, Sansovino se livra à l'étude avec une ardeur qui, jointe à certains excès de jeunesse, lui occasionna une grave maladie, qui le força de retourner à Florence, où l'air natal et les soins des médecins lui rendirent bientôt la santé.

A cette époque, Messer Pietro Pitti fut chargé de faire sculpter en marbre une Madone destinée à orner la façade de Mercato-Nuovo où est l'horloge. Cet honorable citoyen pensa que les vaillants maîtres, jeunes et vieux, qui se trouvaient à Florence, devaient être appelés à concourir pour ce travail. Quatre modèles furent présentés par Baccio da Montelupo, Zaccheria Zachi de Volterra, Baccio Bandinelli, et notre Sansovino. Lorenzo di Credi, peintre excellent et homme judicieux, proclama

Digitized by Google

Sansovino vainqueur. Cette décision fut ratifiée par tous les autres juges, et par les artistes et les connaisseurs. L'entreprise fut donc allouée à Jacopo; mais Averardo da Filicaia, qui était son ennemi et en même temps l'ami intime du Bandinelli l'un de ses rivaux, n'épargna rien pour traîner en longueur la livraison du bloc de marbre qui lui était nécessaire. Indignés de ce procédé, quelques citoyens confièrent à Jacopo l'exécution de l'un des grands apôtres de marbre de l'église de Santa-Maria-del-Fiore. Jacopo fit aussitôt un modèle qu'il céda à Messer Bindo Altoviti, et d'après lequel il sculpta un saint Jacques merveilleusement beau. Les vêtements, les bras et les mains sont traités avec tant de soin et d'habileté, que l'on ne saurait exiger rien de plus. Les draperies surtout sont d'une légèreté, d'une souplesse et d'un naturel que l'on peut proposer pour exemple. Ce saint Jacques resta dans l'œuvre de Santa-Maria-del-Fiore depuis le moment où il fut achevé jusqu'au mois de décembre de l'année 1565, époque à laquelle il fut placé dans l'église en l'honneur de la venue de la reine Jeanne d'Autriche, femme de Don François de Médicis, prince de Florence et de Sienne.

Vers le même temps Jacopo conduisit à fin, pour Messer Giovanni Gaddi, une Vénus en marbre d'après un superbe modèle qui appartenait à Messer Francesco Montevarchi, lorsqu'il fut détruit, l'an 1558, par le débordement de l'Arno. Messer Giovanni Gaddi possède encore un cigne en marbre, un enfant et plusieurs autres productions de Jacopo.

Digitized by Google

Notre artiste fit sculpter par Benedetto da Rovezzano, dans la maison de Messer Bindo Altoviti, une magnifique cheminée en pierre de macigno, qu'il enrichit lui-même d'un précieux bas-relief représentant Vulcain et différentes divinités. Mais on admire bien davantage les deux enfants en marbre qui tenaient, au-dessus de la cheminée, les armes des Altoviti. Ces figures ont été enlevées par Don Luis de Tolède, qui habite la maison de Messer Bindo, et qui les a transportées dans son jardin situé derrière le couvent des Servites de Florence. Deux autres enfants en marbre, d'une beauté extraordinaire, servant de support à des armoiries dans la maison de Giovan-Francesco Ridolfi, sont également dus au ciseau de Sansovino.

Ces ouvrages ayant valu à Jacopo une haute réputation à Florence, Giovanni Bartolini lui demanda un jeune Bacchus en marbre, et grand comme nature, qu'il destinait à orner une maison qu'il avait bâtie dans son jardin de Gualfonda. Le modèle de Sansovino plut tellement à Giovanni, que celui-ci s'empressa de lui envoyer un bloc de marbre. De son côté Jacopo se mit au travail avec une telle ardeur, que sa main semblait aller aussi vite que son esprit. Déterminé à créer un chef-d'œuvre parfait, il exécuta son Bacchus entièrement d'après nature. Malgré la rigueur de l'hiver, il faisait poser nu, dans son atelier, une bonne partie de la journée, un de ses apprentis nommé Pippo del Fabbro. Sa statue, une fois achevée, fut regardée comme le plus beau morceau qui eût jamais été produit par un maître

Digitized by Google

moderne. Bacchus est représenté tenant une coupe entre ses doigts. Cette figure dans son ensemble est si vraie et si savamment entendue, les bras et les jambes sont si bien proportionnés et si bien attachés au torse, qu'on est tenté de la prendre pour la nature même (6). Tant que Giovanni vécut, elle resta à Gualfonda où elle fut visitée et admirée par tous les Florentins et par les étrangers : mais après la mort de Giovanni, elle fut donnée par son frère Gherardo au duc Cosme, qui la conserve précieusement dans ses appartements avec une foule d'autres belles statues de marbre. Sansovino fit en outre, pour Giovanni, un magnifique Christ en bois qui est aujourd'hui dans la maison des Bartolini en compagnie de plusieurs antiques et de divers ouvrages de Michel-Ange.

L'an 1515, la venue du pape Léon X à Florence fut le sujet de riches travaux de décoration. Sa Seigneurie et Julien de Médicis ordonnèrent que l'on construisît en bois des arcs de triomphe en différents endroits de la ville. Non-seulement Sansovino fournit les dessins de plusieurs de ces monuments, mais encore il entreprit avec Andrea del Sarto d'exécuter en bois, pour Santa-Maria-del-Fiore, une façade temporaire ornée de statues et de bas-reliefs. Comme nous avons suffisamment parlé ailleurs (7) des toiles dont on couvrait, à l'occasion de la Saint-Jean et d'autres fêtes solennelles, la place de Santa-Maria-del-Fiore et celle de San-Giovanni, nous nous contenterons de dire que, sous ces tentes, Jacopo disposa une façade d'ordre corinthien en guise d'arc

Digitized by Google

de triomphe. Sur un immense soubassement il éleva plusieurs rangs de colonnes, deux par deux. Les intervalles étaient occupés par des niches qui renfermaient les statues des apôtres. Au-dessus des niches étaient des sujets de l'Ancien Testament peints en bronze, dont quelques-uns se voient encore aujourd'hui dans la maison Lanfredini. Les colonnes supportaient un entablement soumis à des ressauts multipliés, et surmonté d'un superbe fronton. Dans les tympans et sous les arcades, Andrea del Sarto peignit de beaux sujets en clair-obscur. L'aspect de cette façade était si majestueux, que Léon X s'écria en la voyant : « Quel dommage que « ce ne soit pas la véritable façade ! » Sansovino fit encore, en l'honneur de l'entrée du pape à Florence, un cheval sautant par-dessus une figure couchée, de neuf brasses de dimension (8). Ce groupe, placé sur un piédestal de maçonnerie, fut très-admiré par le souverain pontife : aussi Sansovino en reçut-il l'accueil le plus gracieux lorsque Jacopo Salviati le mena baiser les pieds de Sa Sainteté.

Léon X, après son entrevue à Bologne avec le roi François Ier, étant revenu à Florence, Sansovino éleva, du côté de la porte San-Gallo, un nouvel arc de triomphe qu'il orna de statues et de peintures, et où il déploya son habileté accoutumée.

Le pape ayant ensuite résolu d'enrichir d'une façade en marbre l'église de San-Lorenzo, notre artiste, pendant que l'on attendait de Rome Raphaël et Michel-Ange, fit un dessin qui fut universellement approuvé, et d'après lequel Baccio d'Agnolo

Digitized by Google

exécuta un magnifique modèle en bois. Michel-Ange ayant présenté de son côté un modèle, les deux rivaux eurent ordre de se rendre à Pietrasanta pour exploiter des marbres. Ils en trouvèrent une grande quantité, mais d'un transport extrêmement difficile. Ils perdirent un temps énorme à cette recherche, si bien que, lorsqu'ils regagnèrent Florence, le pape était parti pour Rome. Ils s'empressèrent tous deux de rejoindre Sa Sainteté. Sansovino n'étant arrivé qu'au moment où le Buonarroti était occupé à montrer son modèle à Léon X, dans la Torre-Borgia, fut complétement frustré de ses espérances. Il comptait au moins être chargé d'une partie des statues, car il avait la parole du pape; mais il ne tarda pas à s'apercevoir que le Buonarroti voulait être seul.

Afin de ne pas avoir fait un voyage inutile, le Sansovino se fixa à Rome pour se fortifier dans la sculpture et l'architecture. Il acheva alors, pour le Florentin Giovan-Francesco Martelli, une belle Madone en marbre, plus grande que nature, qui fut placée sur un autel de l'église de Sant'-Agostino. Il donna le modèle en terre de cette statue au prieur Salviati, qui le mit dans une chapelle de son palais, situé à l'encoignure de la place de San-Pietro, à l'entrée du Borgo-Nuovo.

Peu de temps après, il fit pour l'autel de la chapelle construite dans l'église des Espagnols, à Rome, par le cardinal Alborense, un saint Jacques en marbre, qui fut très-admiré et lui valut une grande réputation.

Digitized by Google

Tout en s'occupant de ces statues, Sansovino exécuta les dessins et le modèle de San-Marcello, des Servites. Il entreprit même la bâtisse de cette église; mais on renonça à cet ouvrage. Il construisit ensuite, pour Messer Marco Coscia, une superbe loggia sur la voie Flaminienne; puis il sculpta un Crucifix en bois pour la confrérie del Crocefisso de l'église de San-Marcello, et commença, hors de Rome, l'édification de la villa du cardinal di Monte, sur l'Acqua-Vergine. Le beau buste en marbre de ce cardinal, qui est aujourd'hui au-dessus de la porte principale du palais du signor Fabiano, à Monte-Sansovino, est peut-être une production de notre artiste. Parmi ses premiers essais en architecture, nous citerons encore l'heureuse distribution de la maison de Messer Luigi Leoni, et le palais des Gaddi, dans la rue des Banchi. Ce palais, aussi noble que bien disposé dans son intérieur, fut acheté aux Gaddi par Filippo Strozzi.

A cette époque, les Allemands, les Espagnols et les Français avaient déjà construit à Rome, ou étaient en train d'y construire des églises nationales. Les Florentins, secondés par Léon X, résolurent de rivaliser avec les autres puissances. Le pape donna ses pouvoirs à Lodovico Capponi, alors consul de la nation florentine, lequel décida que l'on élèverait à l'entrée de la Strada Giulia, sur le bord du Tibre, une immense église dédiée à saint Jean Baptiste, et qui surpasserait en magnificence et en grandeur les temples de toutes les autres nations. Raphaël d'Urbin, Antonio da San-Gallo, Baldassare

Digitized by Google

Peruzzi et le Sansovino présentèrent des dessins. Le pape préféra celui de Sansovino qui, conformément au plan que l'on voit dans le second livre d'architecture de Sebastiano Serlio, avait projeté de placer une tribune à chacun des quatre angles de son édifice, et une plus grande au milieu. Tous les chefs de la nation florentine s'étant rangés à l'avis du pape, on commença à jeter les fondations de l'église, qui devait avoir vingt-deux cannes de longueur. Comme on voulait que la façade fût en harmonie avec l'alignement des maisons de la Strada Giulia, le terrain se trouva insuffisant et l'on fut forcé d'empiéter de quinze cannes sur le lit du Tibre, et d'établir une partie de la construction dans l'eau. Cet expédient, à cause de sa difficulté même, plut à beaucoup de gens; mais il nécessita une dépense de plus de quarante mille écus, qui aurait payé largement la moitié de la construction des murs de l'église. Sur ces entrefaites, le Sansovino, en surveillant ses travaux, fit une chute et se blessa grièvement. Obligé de retourner à Florence pour se guérir, il laissa à Antonio da San-Gallo le soin de le suppléer. Malheureusement, la mort, en frappant Léon X, enleva à la nation florentine son principal appui, et l'exécution de l'église resta suspendue durant le règne entier d'Adrien VI. Enfin, Clément VII étant monté sur le trône pontifical, le Sansovino fut rappelé pour donner suite à la réalisation de son plan. Il se remit donc à l'œuvre, et entreprit en même temps le tombeau du cardinal d'Aragon et celui du cardinal Aginense. Sansovino

Digitized by Google

était alors, pour ainsi dire, maître à Rome; les seigneurs lui confiaient les travaux les plus importants; trois papes l'avaient honoré de leur faveur, et Léon X, entre autres, lui avait accordé un cavaliérat de San-Pietro, qu'il vendit pendant sa maladie. Déjà, il avait commencé à sculpter les ornements et achevé les modèles des figures des tombeaux des cardinaux d'Aragon et Aginense, lorsque Dieu, pour châtier l'orgueil de Rome, permit que le connétable de Bourbon livrât cette ville au pillage, le 6 mai 1527. Ce désastre contraignit Jacopo à s'enfuir de Rome. Il se réfugia à Venise, pour de là passer en France, où, depuis longtemps, le roi l'avait invité à se rendre; mais le prince Andrea Gritti le détermina à se fixer à Venise. Peu de jours avant l'arrivée de Jacopo, le cardinal Domenico Grimani avait justement parlé, au prince Andrea, de notre artiste, comme du seul homme capable de restaurer les coupoles de l'église de San-Marco, que leur vétusté, la faiblesse de leurs fondations et le vice de leur construction avaient amenées à un tel état de détérioration, que l'on craignait de les voir s'écrouler. Aussi, dès qu'Andrea Gritti eut appris que Jacopo était à Venise, il l'accueillit de la manière la plus gracieuse, et le pria d'empêcher la ruine des coupoles. Sansovino s'engagea sans hésiter à remédier au mal. Il garnit d'abord l'intérieur des coupoles de solides armatures en bois, puis il les entoura, en dehors, d'un cercle en fer, et leur assura une solidité à toute épreuve en renouvelant les fondations des pilastres qui leur servaient de support.

Digitized by Google

Ce travail excita l'admiration de Venise et contenta au plus haut point le prince Gritti. Le sérénissime sénat récompensa Sansovino en l'appelant à succéder à l'architecte des procurateurs de San-Marco, qui venait de mourir, et en lui donnant une maison pour son habitation et un traitement honorable.

Sansovino remplit les devoirs que lui imposait son emploi avec une attention scrupuleuse, aussi bien pour ce qui avait rapport à la tenue des livres, dont il était chargé, que pour ce qui concernait la surintendance de l'église de San-Marco et des bâtiments adjacents, et tant d'autres affaires qui dépendaient de la procuratie. Il s'appliqua à agrandir et à enrichir l'église, la place publique et la ville; chose que n'avait faite aucun de ses prédécesseurs. Grâce à son esprit fertile en expédients, il sut accroître les revenus de la procuratie, et toujours par des moyens peu ou nullement coûteux. Ainsi, l'an 1529, après en avoir conféré avec le prince Gritti, il déblaya les échoppes des bouchers et les taudis en bois qui encombraient les deux colonnes de la place et offraient un spectacle ignoble; puis il transporta les échoppes à l'endroit où elles sont aujourd'hui, et il construisit quelques boutiques d'herboristes, ce qui, tout en contribuant à l'ornement de la ville, augmenta de sept cents ducats les rentes de la procuratie. A peu de temps de là, Sansovino jeta à bas, dans la Merceria, près de l'horloge, une maison qui produisait annuellement vingt-six ducats; mais, sa démolition ayant ouvert une rue qui conduisait à la Sparadia, donna une

Digitized by Google

nouvelle valeur aux maisons et aux boutiques d'alentour, dont le loyer fut élevé de cent cinquante ducats. A cette somme Sansovino ajouta encore quatre cents ducats, en bâtissant dans le même endroit l'hôtellerie del Pellegrino et en en établissant une seconde dans le Campo-Rusolo. Enfin, il apporta de semblables améliorations dans d'autres maisons et boutiques à Pescaria et ailleurs, si bien que la procuratie gagna, par ses soins, plus de deux mille ducats de revenu.

Vers cette époque, Sansovino commença la belle et riche bibliothèque de San-Marco qu'il décora de deux ordres, l'un dorique, l'autre ionique. Les corniches, les colonnes, les chapiteaux, les bas-reliefs, les stucs, les peintures, et en un mot les ornements de tout genre que l'on admire dans cet édifice, lui donnent un aspect imposant de majesté et de grandeur, et témoignent hautement du talent de notre artiste. Jusqu'alors on n'avait obéi à Venise, pour la construction des maisons et des palais, qu'à une vieille et vicieuse routine; mais bientôt, à l'exemple de Sansovino, on entra dans une meilleure voie, et l'on suivit les règles tracées par Vitruve. Des connaisseurs, qui ont visité bien des pays, prétendent que la bibliothèque de San-Marco n'a pas sa pareille au monde (9).

Sansovino bâtit ensuite au-delà du Rialto, sur le Canal-Grande, le palais de Messer Giovanni Delfino, qui coûta trente mille ducats, et à San-Girolamo celui de Messer Lionardo Moro qui ressemble à un château fort. Le palais de Messer Luigi de' Garzoni,

Digitized by Google

situé à Ponte-Casale, et dont chacune des faces est de treize pas plus large que le fondaco de' Tedeschi, a été aussi construit par Jacopo qui l'orna de quatre superbes statues sculptées par lui-même. On lui doit également le palais de Messer Giorgio Cornaro, sur le Canal-Grande, qui, par son heureuse distribution, sa majesté et sa dimension, surpasse tous les précédents et est regardé comme le plus beau peut-être qu'il y ait en Italie.

Le bâtiment de l'école ou confrérie de la Misericordia qui déjà a coûté cent trente mille écus et qui, s'il s'achève, sera le plus magnifique édifice de l'Italie, est encore l'ouvrage de Jacopo, ainsi que l'église de San-Francesco-della-Vigna dont la façade seule appartient à un autre maître (10).

La Loggia d'ordre corinthien qui occupe l'un des côtés du campanile de San-Marco a été construite sur les dessins de Sansovino. Elle est ornée de colonnes, de bas-reliefs, et de quatre niches qui renferment quatre belles statues en bronze exécutées par notre artiste. Cette loggia a trente-un pieds de largeur comme l'une des faces du campanile, lequel a en hauteur cent soixante pieds depuis le sol jusqu'à l'entablement des fenêtres du clocher. Les deux étages supérieurs ont, le premier vingt-cinq pieds, et le second vingt-huit pieds et demi. Ils sont surmontés d'une pyramide de soixante pieds, terminée par un dé sur lequel s'appuie un ange, haut de dix pieds, qui sert de girouette : le campanile a donc en tout deux cent quatre-vingt-neuf pieds et demi de haut.

Digitized by Google

La Monnaie de Venise est un des plus beaux, des plus riches et en même temps des plus solides édifices du Sansovino, car il n'entra pas un seul morceau de bois dans sa construction, qui est toute en pierre et en fer. Elle est si bien appropriée à sa destination, que je ne crois pas qu'il y en ait une autre dans le monde entier qui soit aussi savamment distribuée. Jacopo l'orna de bossages qui causèrent beaucoup d'étonnement à Venise où jusqu'alors ils n'avaient point été employés.

Au nombre des productions remarquables de Sansovino, il faut mettre l'église du Santo-Spirito, la façade de San-Gimignano, celle de San-Giuliano, et le splendide monument sépulcral du prince Francesco Veniero qui est à San-Salvador.

Le bâtiment connu sous le nom des Fabbriche-Nuove, que Jacopo construisit à Rialto sur le Canal-Grande, est si commode, que presque chaque jour il s'y tient un marché où accourent les gens du pays et des environs.

Sansovino donna une preuve d'une merveilleuse habileté en restaurant le palais des Tiepoli, situé sur le canal à la Misericordia. Après l'avoir solidement étayé, il refit complétement sous l'eau les fondations qui avaient été si mal établies que l'on devait s'attendre à voir l'édifice s'écrouler avant peu d'années.

Notre artiste se délassait de ses nombreux travaux d'architecture en produisant d'importants et admirables ouvrages de sculpture en marbre et en bronze. Au-dessus du bénitier des religieux della Cà-Grande,

Digitized by Google

on trouve de lui un saint Jean-Baptiste en marbre d'une rare beauté; et à Padoue, dans la chapelle du Santo, un magnifique bas-relief où il figura un miracle de saint Antoine de Padoue.

Au bas des escaliers du palais de San-Marco il laissa un Neptune et un Mars gigantesques; emblèmes de la puissance dont la sérénissime république jouissait alors sur terre et sur mer.

Pour le duc de Ferrare il fit un Hercule, et pour la chaire de l'église de San-Marco il jeta en bronze six bas-reliefs d'une brasse de hauteur sur une brasse et demie de largeur, contenant des sujets tirés de la vie de saint Marc l'Évangéliste. La même église lui doit les portes en bronze de la sacristie, couvertes de sujets empruntés à la vie du Christ, et la Madone en marbre qui orne la porte d'entrée. Il est aussi l'auteur de la belle Madone en marbre portant l'Enfant Jésus que l'on voit au-dessus de la porte de l'arsenal.

Tous ces travaux illustrèrent la république et valurent au Sansovino une immense réputation, l'amitié des seigneurs vénitiens et le respect des autres artistes. On n'entreprenait aucun ouvrage de sculpture et d'architecture sans le consulter. Et, certes, il avait bien mérité d'occuper le premier rang parmi les maîtres de Venise, et d'être aimé et vénéré par les nobles et par les plébéiens; car Venise lui doit sa rénovation presque complète et la connaissance de la vraie et bonne architecture.

Citons encore, parmi les productions de Sansovino, un Laocoon, une Vénus, et une Madone entourée

Digitized by Google

d'enfants, modelés en stuc. Ces figures, si précieuses qu'on ne pourrait trouver leurs pareilles à Venise, sont aujourd'hui entre les mains de Francesco, fils de notre artiste. Francesco possède, en outre, soixante plans de temples et d'églises de l'invention de son père, qui égalent tout ce que l'on a vu de mieux en ce genre depuis les anciens. J'ai appris que Francesco avait l'intention de' publier ces plans, et que même il en avait fait graver quelques-uns, en y joignant les dessins des plus célèbres monuments élevés par Sansovino en différents endroits de l'Italie.

Malgré les innombrables entreprises dont Jacopo fut chargé à Venise par l'état et par les particuliers, il sut contenter tous les étrangers, et, entre autres, le duc de Ferrare, le duc de Mantoue, et le duc d'Urbin, qui lui demandèrent soit des modèles et des dessins d'édifices, soit des statues, soit des conseils. De plus, il consentit toujours à prêter ses services aux procurateurs, qui l'employèrent continuellement à Venise et ailleurs, sans aucune rémunération, non-seulement pour leur propre compte, mais encore pour celui de leurs parents et de leurs amis. Il fut aimé et estimé au-delà de toute expression par le prince Gritti, par Messer Vettorio Grimani, frère du cardinal, par le cavalier Giovanni da Legge, tous trois procurateurs, et par Messer Marcantonio Giustiniano, qui l'avait connu à Rome. Ces hommes illustres et éclairés, doués d'un esprit vraiment royal, et apte à comprendre la noblesse et l'excellence de l'art, ne tardèrent pas à apprécier la valeur de

Digitized by Google

Jacopo. Ils disaient (et en cela ils s'accordaient avec Venise entière) que la procuratie de San-Marco n'avait jamais eu, et n'aurait pas de longtemps, un architecte semblable à Sansovino. Ils savaient combien son nom était célèbre à Florence, à Rome, et, en un mot, dans toute l'Italie, et ils pensaient que, par son mérite singulier, il avait acquis pour lui, et même pour ses descendants, de justes droits à l'éternelle reconnaissance des Vénitiens.

Jacopo avait la taille moyenne, droite et élancée. Dans sa jeunesse son teint était blanc, sa barbe rousse, et son visage d'une beauté et d'une distinction rares : aussi fut-il aimé tendrement par plusieurs dames de haute volée. En vieillissant, il prit un air vénérable, et conserva néanmoins une démarche toute juvénile. A l'âge de quatre-vingt-treize ans, il était encore sain et vigoureux, écrivait la tête levée, et distinguait, sans lunettes, les plus petits objets, si éloignés qu'ils fussent. Toujours vêtu avec richesse et élégance, il se montra, jusque dans ses dernières années, empressé auprès des femmes. Lorsqu'il était jeune, il éprouva quelques maladies occasionnées par des désordres, mais qui, plus tard, n'eurent aucune suite. Pendant cinquante ans, il n'eut jamais recours à un médecin, même pour les cas les plus graves : ainsi, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, ayant été frappé, pour la quatrième fois, d'une attaque d'apoplexie, il se guérit tout seul, en restant simplement deux mois au lit dans une chambre chaude et obscure. Il avait un si solide estomac, que tous les aliments lui étaient bons.

Digitized by Google

L'été, il ne vivait guère que de fruits, et souvent, dans ses vieux jours, il allait jusqu'à manger d'une seule fois trois concombres et la moitié d'un limon.

Aux qualités corporelles il joignait les dons de l'esprit. Sa prudence était extrême. Il calculait à l'avance les conséquences de ses actions, et il avait soin de les régler sur le passé. La plus rude besogne ne l'effrayait point, et jamais il ne négligea le travail pour les plaisirs. Il parlait avec facilité et abondance sur n'importe quel sujet. Dans sa vieillesse, sa mémoire était si verte, qu'il se souvenait parfaitement de son enfance, du sac de Rome, et des moindres événements heureux ou malheureux qui avaient marqué sa jeunesse. Il préférait avoir affaire à de plus puissants qu'à de plus faibles que lui ; car, disait-il, avec les grands on grandit, et avec les petits on se rapetisse. Sansovino mettait l'honneur et la loyauté au-dessus de tout. Pour rien au monde il n'aurait manqué à sa parole, et il le prouva plus d'une fois aux procurateurs, qui le regardaient non comme un de leurs subordonnés, mais comme un père et comme un frère. Sa générosité était sans bornes, et pour aider sa famille il se priva de beaucoup de choses, tout en vivant constamment d'une manière digne de sa haute position. Il se laissait parfois emporter à d'épouvantables colères; mais il s'apaisait promptement, et souvent quatre paroles humbles suffisaient pour lui amener les larmes aux yeux.

Il aimait avec passion la sculpture. Afin de propager autant que possible cet art en Italie, il forma de nombreux disciples, parmi lesquels se distin-

Digitized by Google

guèrent principalement Niccolò Tribolo et le Solosmeo, de Florence; Danese Cattaneo, de Carrare; Girolamo, de Ferrare; Jacopo Colonna, de Venise; Luca Lancia, de Naples; Tiziano, de Padoue; Pietro, de Salò; Alessandro Vittoria, de Trento; Jacopo de' Medici, de Brescia; et Bartolommeo Ammannati, de Florence, aujourd'hui sculpteur et architecte du grand-duc de Toscane. Tous ces artistes firent rejaillir sur leur maître une partie de la gloire qu'ils acquirent par leurs ouvrages.

Sansovino fut très-recherché par les princes de son temps, et entre autres par le duc Alexandre de Médicis, qui lui demanda son avis sur la construction de la citadelle de Florence. L'an 1540, Jacopo ayant été appelé par ses affaires dans sa patrie, le duc Cosme, non-seulement le consulta de nouveau sur la forteresse, mais encore essaya de le fixer à son service en lui offrant de riches appointements. Ercole, duc de Ferrare, ne négligea rien non plus pour l'attirer à sa cour; mais Sansovino, accoutumé à Venise, et par attachement pour les procurateurs, repoussa toutes ces propositions. Le pape Paul III, de son côté, voulut le donner pour successeur à Antonio da San-Gallo, dans la surintendance des travaux de Saint-Pierre. Monsignor della Casa, qui était alors légat à Venise, s'employa en vain dans cette négociation. A toutes ces instances Sansovino répondait que, après avoir vécu dans une république, ce serait folie d'aller vivre chez un prince absolu. Lorsque Philippe, roi d'Espagne, se rendit en Allemagne, il passa par Peschiera, où il

Digitized by Google

fit le plus gracieux accueil à notre artiste. Jacopo fut très-sensible à cette marque de distinction, car son amour de la gloire était si violent qu'il le poussait, parfois, à dépenser, au grand détriment de ses héritiers, une partie de sa fortune dans les entreprises dont il était chargé.

Les connaisseurs disent que Sansovino était, en général, inférieur à Michel-Ange, mais qu'il le surpassait en certaines choses. En effet, la beauté des draperies des têtes de femmes et des enfants sculptés par Jacopo n'a jamais été égalée par personne. Ses draperies sont si légères, si souples, qu'elles laissent deviner le nu; ses enfants ont une vérité de formes qui approche de celle de la nature; ses têtes de femmes ont une douceur, une grâce, une élégance auxquelles rien ne saurait se comparer, ainsi que le témoignent clairement plusieurs de ses Madones, de ses Vénus et de ses bas-reliefs.

Sansovino était âgé de quatre-vingt-treize ans, lorsqu'un jour il ressentit une lassitude qui le força de s'aliter. Il resta un mois et demi dans cet état, sans éprouver aucune douleur, bien qu'il essayât de se lever et de s'habiller comme s'il eût été en bonne santé. Enfin ses forces diminuèrent peu à peu, et il demanda les sacrements de l'église. Quand il les eut reçus, il recouvra l'espoir de vivre encore quelques années, mais il mourut le 2 novembre 1570. Bien que prévue depuis longtemps, et arrivée dans l'âge le plus avancé, la mort de Jacopo fut pour Venise un sujet de deuil et de vifs regrets.

Sansovino laissa un fils appelé Francesco, homme

Digitized by Google

aussi versé dans les lettres que dans les lois. Francesco naquit à Rome en 1521. Il eut un fils nommé Jacopo, et deux filles, Aurora et Fiorenza. Cette dernière mourut prématurément, au profond chagrin de son aïeul.

Sansovino fut enseveli avec pompe dans sa chapelle, à San-Gimignano. Sa statue, sculptée en marbre par lui-même, fut placée par son fils sur son tombeau au-dessus de l'épitaphe suivante :

JACOBO SANSOVINO FLORENTINO P. QVI ROMÆ IVLIO II. LEONI X. CLEMENTI VII. PONT. MAX. MAXIME GRATVS VENETIIS ARCHITECTVRÆ SCVLPTVRÆQVE INTERMORTVVM DECVS PRIMVS EXCITAVIT QVIQVE A SENATV OB EXIMIAM VIRTVTEM LIBERALITER HONESTATVS SVMMO CIVITATIS MŒRORE DECESSIT, FRANCISCVS F. HOC MON. P. VIXIT ANN. XCIII. OB. V. CAL. DEC. MDLXX.

La nation florentine célébra aussi avec éclat les funérailles de Sansovino dans l'église des Frari, où son éloge fut prononcé par l'excellent Messer Camillo Buonpigli.

Vasari a laissé deux biographies de Jacopo Sansovino. L'une fut insérée dans les *Vite de' pittori*, qui sortirent des presses des Giunti, à Florence, en 1568; l'autre fut publiée quelques années plus tard en un volume in-4°, sans indication de date ni de lieu. La seconde a sur la première l'avantage de

Digitized by Google

nous mener jusqu'à la mort du Sansovino, après laquelle elle a été composée, et de renfermer une foule de particularités et de faits nouveaux; mais, d'un autre côté, on n'y rencontre pas, sur les nombreux élèves du Sansovino, les notices qui se trouvent dans l'édition des Giunti.

Forcés de choisir entre les deux versions, nous avons nécessairement adopté celle qui offrait les renseignements les plus complets et les plus exacts sur le Sansovino. Puis, afin que personne ne pût songer à nous accuser d'avoir mutilé le livre de notre auteur, nous avons pensé que l'espace qui nous était accordé pour commenter la vie de l'illustre Vénitien devait être cédé aux lignes consacrées à ses disciples par Vasari. Nous sommes convaincus, du reste, que nos lecteurs nous suppléeront aisément. Après avoir lu la biographie que notre historien a tracée avec un soin tout particulier, il leur sera facile de se rendre compte de l'éclat que jeta sur l'école vénitienne, et de l'énorme et heureuse influence que dut exercer sur l'art en général, un homme aussi puissamment organisé que l'était le Sansovino.

Maintenant donc nous allons laisser parler Vasari.

« Le Sansovino, dit-il, a eu de nombreux disciples, parmi lesquels il compte à Florence Niccolò, dit le Tribolo, et le Solosmeo de Settignano. Ce dernier acheva, à l'exception des grandes figures, le tombeau de marbre où est renfermée, à Monte-Casino, la dépouille mortelle de Pierre de Médicis qui se noya dans le Garigliano.

Digitized by Google

« Il eut également pour élève Girolamo de Ferrare, surnommé le Lombardo, dont nous avons parlé dans la vie du Ferrarais Benvenuto Garofalo. Girolamo se perfectionna sous la direction d'Andrea Contucci et de notre Sansovino, au point qu'il eut à exécuter à Venise maints ouvrages en marbre et en bronze, sans compter ceux dont il enrichit la Madonna-di-Loreto, et que nous avons mentionnés ailleurs. Lorsqu'il entra dans l'atelier de Jacopo, il était âgé de trente ans et ne possédait que médiocrement la science du dessin, bien qu'il eût déjà fait quelques travaux de sculpture; mais jusqu'alors il s'était moins occupé de cet art que de littérature. Néanmoins peu d'années lui suffirent pour acquérir l'habileté que l'on remarque dans les bas-reliefs dont il orna la bibliothèque et la loggia de San-Marco, et pour le mettre en état d'exécuter seul les statues de marbre et les Prophètes de la Madonna-di-Loreto.

« Jacopo Colonna fut aussi disciple du Sansovino. Il mourut, il y a trente ans, à Bologne, en travaillant à un ouvrage de haute importance. On voit de lui à San-Salvadore de Venise, dans une niche, près de l'orgue, un saint Jérôme nu, en marbre, qui lui valut de justes éloges. A Santa-Croce-della-Giudecca il laissa un beau Christ nu et en marbre. A San-Giovanni-Nuovo, une sainte Dorothée, une sainte Lucie et une sainte Catherine; et à Santa-Marina, la statue équestre d'un capitaine. Ces divers morceaux ne sont inférieurs à aucun de ceux du même genre que l'on rencontre à Venise. L'église de Sant'-Antonio de Padoue possède un saint Antoine et un

Digitized by Google

saint Bernardin, modelés en stuc par Jacopo Colonna. Il fit, avec la même matière, une Minerve, une Vénus et une Diane plus grandes que nature, pour Messer Luigi Cornaro. Ce gentilhomme lui doit en outre un Mercure en marbre et une terre cuite qui représente le jeune Martius se tenant le pied d'une main, et de l'autre essuyant avec un linge une blessure de laquelle il vient d'arracher une épine. Comme cette figure est la meilleure qu'ait produite Colonna, Messer Luigi a l'intention de la faire jeter en bronze. Il avait encore de notre artiste un Mercure en pierre, mais il l'a donné à Frédéric, duc de Mantoue.

« Le sculpteur Tiziano de Padoue, autre disciple du Sansovino, fit, dans la loggia du campanile de San-Marco de Venise, quelques figurines en marbre, et dans l'église dédiée au même saint, le grand et beau couvercle en bronze du baptistère de la chapelle de San-Giovanni. Tiziano avait modelé une statue de saint Jean qu'il se préparait à jeter en bronze, lorsque la mort l'enleva prématurément de ce monde, à l'âge de trente-cinq ans. Il est l'auteur de la voûte de la chapelle de Sant'-Antonio de Padoue, si remarquable par la richesse de ses stucs. Il avait commencé pour la même chapelle une grille composée de cinq arceaux de bronze ornés de sujets tirés de l'histoire de saint Antoine de Padoue, et entremêlés de diverses figures en demi-relief et en bas-relief. Malheureusement sa mort et les dissensions qui s'élevèrent entre les personnes chargées de présider à cette entreprise en arrêtèrent l'achèvement. Lorsque

Digitized by Google

Vasari exécuta les décorations de la fête que donna la confrérie della Calza in Canareio, il confia le soin de modeler en terre quelques statues et plusieurs termes à Tiziano que la fécondité de son imagination, sa facilité et sa célérité firent souvent employer à décorer des théâtres et des arcs de triomphe.

« Pietro da Salò fut pareillement élève du Sansovino. Jusqu'à l'âge de trente ans, il n'avait sculpté que des feuillages, quand, grâce aux leçons de Jacopo, il arriva en deux années à être en état d'aborder la figure, comme le témoignent quelques bons ouvrages de sa main que l'on voit dans la tribune de San-Marco, et une statue colossale de Mars qui orne la façade du palais public. Pour une cheminée d'une des salles du Conseil des Dix, Pietro fit deux figures, une d'homme et une de femme, qui se trouvent en compagnie de deux autres dues au ciseau de l'habile Danese Cataneo de Carrare. Pietro conduisit encore à bonne fin, pour Sant'-Antonio, trois statues plus grandes que nature, représentant la Justice, le Courage et un capitaine général de la flotte vénitienne. On lui doit en outre la Justice, dont est surmontée une des colonnes de la place de Murano; et cette autre statue de la Justice qui, sur la place du Rialto, soutient la pierre où l'on fait les bans publics, et que l'on appelle il Gobbo di Rialto. Ces différents ouvrages ont valu à Pietro da Salò une grande réputation. A Padoue, notre artiste a sculpté une Thétis d'une rare beauté pour le Santo, et un Bacchus exprimant le jus d'une grappe de raisin dans une coupe. Cette dernière figure est la

Digitized by Google

meilleure que Pietro ait jamais produite. Il la laissa en mourant à ses enfants qui sont disposés à la vendre à celui qui saura le mieux apprécier le talent de leur père.

« Au nombre des élèves du Sansovino, il faut encore ranger Alessandro Vittoria de Trente. Cet habile et studieux artiste a déployé, dans une foule d'ouvrages en stuc et en marbre, un talent vraiment distingué. On voit de lui, à Venise, devant la porte principale de la bibliothèque de San-Marco, deux grandes femmes en pierre, hautes de dix palmes, d'une beauté et d'une élégance admirables. Dans le Santo de Padoue il sculpta en pierre deux esclaves, une Renommée et une Thétis pour le tombeau des Contarini, et de plus un Ange de dix pieds de dimension que l'on plaça sur le campanile de la cathédrale de Vérone. A la même époque il envoya en Dalmatie, pour la cathédrale de Trau, quatre apôtres en pierre, hauts de cinq pieds, et pour la confrérie de San-Giovanni-Evangelista de Venise, il fit quelques gracieuses figures en argent et en ronde bosse, et un Saint Théodore pareillement en argent et haut de deux pieds. A San-Sebastiano, il laissa dans la chapelle Grimana deux statues en marbre hautes de trois pieds, puis il exécuta une Piété et deux figures en pierre pour San-Salvadore de Venise. Le palais de San-Marco lui doit un beau Mercure, et l'église de San-Francesco-della-Vigna, un saint Antoine, un saint Sébastien et un saint Roch en pierre, plus grands que nature. Pour le maître-autel de l'église de' Crocicchieri, il modela en stuc deux figures

Digitized by Google

hautes de dix pieds. Il est également l'auteur de tous les compartiments en stuc qui ornent les voûtes des escaliers neufs du palais de San-Marco, et dans lesquels Battista Franco peignit divers sujets et des grotesques. Alessandro fit en outre les stucs des escaliers de la bibliothèque de San-Marco. Dans une chapelle des Frati-Minori, il sculpta en demi-relief, et en marbre, une Assomption au bas de laquelle il plaça cinq magnifiques statues hautes de six pieds, représentant saint Jérôme, saint Jean-Baptiste, saint Pierre, saint André et saint Léonard. Il orna le fronton de la même chapelle de deux belles statues en marbre qui n'ont pas moins de huit pieds de dimension. Vittoria a exécuté en marbre une foule de portraits très-ressemblants parmi lesquels nous citerons celui du signor Giovan-Battista Feredo qui se trouve dans l'église de Santo-Stefano, celui de l'orateur Cammillo Trevisano que l'on voit dans l'église de San-Giovanni-e-Polo, celui de l'illustre Marc'Antonio Grimani qui est dans l'église de San-Sebastiano, celui du curé de San-Gimignano qui orne cette église, et enfin ceux de Messer Andrea Loredano, de Messer Priano da Lagie, et des deux frères Vincenzio et Gio.-Battista Pellegrini. Comme Vittoria est jeune, studieux et désireux d'acquérir de la gloire, on peut espérer qu'il produira des chefs-d'œuvre et qu'un jour il l'emportera sur tous les sculpteurs de son pays.

« Tommaso de Lugano travailla maintes années dans l'atelier du Sansovino et sculpta, sous sa direction, plusieurs figures dans la bibliothèque de San-

Digitized by Google

Marco. Il se sépara ensuite de son maître et fit, seul, pour l'église de San-Bastiano, un groupe que l'on peut compter au rang des meilleurs morceaux modernes que possède Venise. Ce groupe représente la Vierge portant l'Enfant Jésus, que contemple le petit saint Jean, placé à ses pieds. Tommaso exécuta, en marbre, un buste de l'empereur Charles-Quint, que l'on admira beaucoup et qui plut singulièrement à Sa Majesté. Tommaso aimait mieux travailler le stuc que le marbre ou le bronze. Aussi rencontre-t-on, chez divers gentilshommes de Venise, une multitude de belles figures modelées par lui en stuc.

« Des élèves lombards du Sansovino, il nous reste à mentionner Jacopo de Brescia. Ce jeune artiste, âgé de vingt-quatre ans seulement, n'a quitté le Sansovino que depuis peu de temps. Il séjourna à Venise plusieurs années, pendant lesquelles il annonça qu'il arriverait à un haut degré d'habileté, comme l'ont, plus tard, prouvé les sculptures dont il a enrichi sa patrie, et particulièrement le palais public. S'il continue d'étudier avec la même ardeur qu'il a déjà montrée, on le verra certainement produire des œuvres plus importantes; car il est vraiment doué d'un rare et précieux génie.

« Parmi les Toscans, le Sansovino eut pour disciple Bartolommeo Ammannato, de Florence, dont nous avons parlé en maints endroits de ce livre. Bartolommeo travailla sous la direction du Sansovino à Venise, puis à Padoue, où il tailla un colosse en pierre dans la cour de la maison de l'excellent

Digitized by Google

médecin Marco de Mantoue, pour lequel il fit en outre un tombeau orné de plusiers statues. L'an 1550, il se rendit à Rome, où Giorgio Vasari lui confia le soin d'exécuter quatre statues de marbre, pour le tombeau du cardinal de' Monti, que Jules III avait ordonné d'élever dans l'église de San-Pietro-in-Montorio. L'Ammannato s'acquitta parfaitement de cette tâche, et gagna l'amitié de Vasari. Celui-ci le présenta alors à Jules III, qui les employa l'un et l'autre dans sa Vigna. Vasari alla ensuite auprès du duc Cosme, à Florence. Il y était depuis peu de temps, lorsque Jules III, en mourant, laissa sans ouvrage l'Ammannato qui déjà avait peu à se louer de la manière dont le pape l'avait récompensé de ses travaux. L'Ammannato écrivit aussitôt à Vasari pour le prier de lui être aussi utile à Florence qu'il le lui avait été à Rome. Vasari réussit à le faire entrer au service de Son Excellence, qui lui commanda plusieurs statues de marbre et de bronze. Ainsi, l'Ammannato a jeté en bronze, pour le jardin de Castello, deux figures plus grandes que nature, représentant Hercule étouffant Antée. Tout récemment, il a terminé un Neptune de marbre haut de dix brasses et demie; mais, comme la fontaine au milieu de laquelle ce colosse doit être placé n'est point encore achevée, nous n'en parlerons pas davantage. L'Ammannato joint au talent de sculpteur celui d'architecte. La construction du palais Pitti, dont il s'occupe en ce moment, lui a offert une heureuse occasion de mettre en relief la grandeur de son génie et la magnificence du duc Cosme.

Digitized by Google

Nous pourrions donner de nombreux détails sur les travaux de cet artiste; mais nous les passons sous silence, tant parce qu'il est notre ami, que pour ne point empiéter sur le terrain d'un autre historien, qui a entrepris de les décrire, et qui s'acquittera de cette tâche mieux, peut-être, que nous ne saurions le faire.

« Il nous reste encore à mentionner, parmi les élèves du Sansovino, le sculpteur Danese Cataneo de Carrare, qui demeura avec lui à Venise jusqu'à l'âge de dix-neuf ans. Le Danese, ayant ensuite quitté son maître, fit seul, pour San-Marco, un enfant de marbre; pour l'église des Mineurs, un saint Laurent; pour San-Salvadore, un autre enfant de marbre; et à San-Giovanni-e-Polo, un Bacchus nu, tenant une grappe de raisin attachée à un cep de vigne enroulé autour d'un tronc d'arbre placé derrière lui. Cette statue est aujourd'hui dans la maison des Mozzanighi de San-Barnaba. Le Danese a exécuté plusieurs figures pour la bibliothèque de San-Marco et la loggia du campanile, sans compter les deux statues dont il orna la salle du Conseil des Dix, comme nous l'avons dit ailleurs. Il sculpta en marbre le portrait du cardinal Bembo, et celui du Contarino, capitaine général de la flotte vénitienne, que l'on voit à Sant'-Antonio de Padoue. Dans la même ville, il laissa à San-Giovanni-di-Verdara le portrait du savant jurisconsulte Girolamo Gigante; puis, à Sant'-Antonio-della-Giudecca de Venise, celui du général Tiepolo et celui du Giustiniano, lieutenant du grand-maître de Malte; mais ces

Digitized by Google

deux derniers n'ont pas encore été mis en place.

« L'entreprise la plus importante et la plus remarquable que le Danese ait jamais conduite à fin, est sans contredit la chapelle de marbre, enrichie de statues colossales, que le signor Ercole Fregoso lui fit élever à Sant'-Anastasia de Vérone, en mémoire de Giano, seigneur de Gênes et capitaine général des Vénitiens. Ce monument a la forme d'un arc de triomphe d'ordre corinthien, divisé par quatre colonnes rondes, cannelées, ornées de chapiteaux à feuilles d'olivier et posées sur un soubassement d'une hauteur convenable. L'arc du milieu est une fois plus large que chacune des deux niches collatérales. Il est orné de pilastres portant une corniche et un fronton, et renferme un beau Christ nu, se détachant sur un fond de pierre de touche noire. Aux angles de l'arc sont les instruments de la passion. Entre les deux colonnes qui sont à droite de l'arc, on voit sur un piédestal Giano Fregoso, armé à l'antique, la main gauche appuyée sur le pommeau de son épée, et tenant de la droite le bâton de général. Derrière cette statue est une Minerve en demi-relief qui, d'une main, tient une bannière, décorée de la devise de Saint-Marc, et, de l'autre main, un bâton ducal, semblable à celui des doges de Venise. Entre les deux colonnes qui sont à gauche de l'arc, on reconnaît la Vertu militaire, coiffée d'un casque orné d'immortelles et revêtue d'une cuirasse sur laquelle, à côté d'une hermine placée sur un rocher environné de fange, on lit ces mots : *Potiùs mori quàm*

Digitized by Google

fœdari. Derrière cette statue, on aperçoit une Victoire, tenant une palme et une guirlande de laurier. Au-dessus de l'entablement des colonnes règne un ordre de pilastres, surmontés de deux trophées et de deux statues de marbre, dont l'une représente la Renommée sonnant de la trompette, et l'autre l'Éternité, tenant de la main gauche un cercle, et de la droite, une draperie contenant des boules, emblème des siècles, et une sphère céleste entourée d'un serpent qui se mord la queue. Au-dessus de l'arc du milieu, trois degrés servent de siége à deux enfants nus, qui supportent un immense écu surmonté d'un heaume et renfermant la devise Fregosa. Au-dessous des degrés, on lit une épitaphe tracée en lettres dorées sur une pierre de touche. La beauté et l'élégance qu'offre l'ensemble de cette vaste composition, et le soin avec lequel sont étudiées les figures, méritent au Danese les plus grands éloges.

« Le Danese ne fut pas seulement un habile sculpteur, mais encore un poëte très-distingué, comme le témoignent ses écrits : aussi a-t-il toujours été étroitement lié avec les hommes les plus éclairés de notre temps.

« Nous citerons encore parmi les ouvrages du Danese la statue que l'on voit au-dessus du puits de la cour de la Monnaie à Venise, et qui représente le Soleil, la tête couronnée de rayons, tenant de la main gauche une verge d'or et de la droite un sceptre. Cette statue est placée sur un globe couvert de petites collines d'or, par allusion à l'or que le soleil engendre, et entouré d'un serpent qui se mord la

Digitized by Google

queue. Le Danese aurait voulu faire en outre la statue de la lune pour rappeler l'argent, et une autre pour symboliser le cuivre; mais on se contenta de celle du soleil, emblème du métal le plus précieux.

« Le Danese a commencé, en l'honneur du prince Loredano, doge de Venise, un monument que l'on destine à l'église de San-Giovanni-e-Polo, de Venise, et qui, on l'espère, sera supérieur à tout ce qu'il a fait jusqu'à ce jour.

« Nous passerons sous silence les autres élèves du Sansovino, et nous terminerons la biographie de cet illustre maître, en consacrant quelques lignes à différents peintres et sculpteurs de mérite qui, comme lui, appartiennent à Venise.

« Déjà nous nous sommes occupé, dans la vie de Vittore Scarpaccia, d'une partie des peintres, des sculpteurs et des architectes que Vicence a produits à diverses époques, et surtout de ceux qui fleurirent du temps du Mantegna, et qui apprirent de lui à dessiner. Parmi ces derniers, on doit ranger Bartolommeo Montagna, Francesco Veruzio, et Giovanni Speranza, desquels on trouve quantité de peintures à Vicence. Aujourd'hui on rencontre dans la même ville une foule de sculptures d'un certain Giovanni, qui excelle principalement à représenter des feuillages et des animaux. Girolamo Pironi, de Vicence, a aussi enrichi sa patrie de quantité de peintures et de sculptures fort estimables.

« Mais, de tous les Vicentins, aucun ne mérite plus d'éloges que Andrea Palladio, architecte d'un génie singulier, comme le témoignent les nombreux

Digitized by Google

édifices qu'il a élevés, et, entre autres, le palais de la commune de Vicence, qu'il orna de superbes portiques d'ordre dorique. Pour le comte Ottavio de' Vieri, il construisit un palais d'une beauté et d'une grandeur inimaginables, et pour le comte Giuseppo di Porto un autre palais qui ne saurait être plus splendide ni plus digne d'un prince. En ce moment il est en train d'en bâtir, pour le comte Valerio Coricatto, un troisième, qui, par sa majesté et sa dimension, pourra lutter avec les monuments de l'antiquité. Les comtes de Valmurana lui doivent aussi un palais qui bientôt sera achevé, et qui ne le cédera à aucun de ceux que nous venons de citer. Palladio est également l'auteur de la magnifique habitation du signor Valerio Chireggiolo, située sur la place de l'Isola, à Vicence, et de la belle maison que le cavalier Bonifazio Pugliana possède à Pugliano, dans la Vicentin. Sur le même territoire, Palladio a construit deux superbes fabriques, l'une à Finale, pour Messer Biagio Saraceni; l'autre, avec une vaste cour ornée de colonnes, à Bagnolo, pour le signor Vittore Pisani. Près de Vicence, il a enrichi la villa di Lisiera d'un somptueux édifice flanqué de quatre tours, par l'ordre du signor Giovan-Francesco Valmorana. A Meledo, il a commencé, pour le comte Francesco Trissino et pour son frère Lodovico, un admirable palais, situé sur une colline, et à Campiglia, pour le signor Mario Ropetta, un autre palais qui, par sa commodité et la richesse de ses distributions, conviendrait mieux à un roi qu'à un simple seigneur. Il bâtit aussi, avec une rare magni-

Digitized by Google

ficence, la maison de campagne du signor Girolamo de' Godi, à Lunede; celle du comte Jacopo Angarano, à Ugurano; et le palais du comte Marcantonio Tiene, à Quinto, près de Vicence. En somme, Palladio a élevé une telle quantité d'édifices à Vicence et dans les environs, qu'ils suffiraient pour constituer une ville importante. A Venise, Palladio a laissé de nombreuses fabriques, dont la plus remarquable est le monastère della Carità, où il prit à tâche de se modeler sur les anciens. A l'entrée, il plaça un atrium de quarante pieds de largeur sur cinquante-quatre de longueur, orné de colonnes corinthiennes de trente-cinq pieds de hauteur. Cet atrium conduit à un cloître décoré de trois ordres, dont le premier est dorique, le second ionique, et le troisième corinthien. En face de l'atrium est le réfectoire, accompagné des cuisines et des autres salles nécessaires au service. Les escaliers sont en limaçon, de forme ovale, et larges de treize pieds. L'édifice entier est en briques, à l'exception des bases des colonnes, des chapiteaux, des impostes, des arcades, des escaliers, des superficies, des corniches, des fenêtres et des portes. Dans le monastère de San-Giorgio-Maggiore, de Venise, Palladio a construit un superbe réfectoire, et a jeté les fondements d'une nouvelle église, qui, si l'on en juge d'après le modèle, sera un chef-d'œuvre. Il a, en outre, commencé la façade de l'église de San-Francesco-della-Vigna, que le révérendissime Grimani, patriarche d'Aquilée, fait édifier à grands frais, en pierre d'Istrie. Les colonnes sont d'ordre corinthien, et ont quatre

Digitized by Google

palmes de largeur sur quarante de hauteur. Déjà le soubassement est complétement achevé.

« Parmi les innombrables palais bâtis par Palladio, nous citerons celui des Foscari, situé à sept milles de Venise, sur les bords de la Brenta; celui du cavalier Mozzenigo, situé à Marocco; celui de Messer Giorgio Cornaro, situé à Piombino; celui de Messer Francesco Pisani, situé à Montagnama; celui du comte Adovardo da Tiene, situé à Zigogiari, sur le territoire padouan; celui du signor Floriano Antimini, situé à Udine, en Frioul; celui de Messer Marco Zeno, situé à la Motta, également en Frioul; celui du signor Francesco Badoaro, situé à la Fratta, dans la Polésine; et celui que le révérendissime signor Daniello Barbaro, patriarche d'Aquilée et commentateur de Vitruve, et le clarissime Messer Marcantonio, son frère, possèdent près d'Asolo, dans le Trévisan. Ce dernier palais ne saurait être ni plus beau ni plus commode. Palladio l'enrichit, entre autres choses, d'une fontaine qui ressemble beaucoup à celle dont le pape Jules III orna sa vigna, hors de la porte del Popolo, non loin de Rome. A Gênes, Luca Giustiniano a fait élever, d'après les dessins de notre architecte, un palais qui est très-admiré. Palladio doit bientôt publier un livre divisé en deux parties, dont l'une sera consacrée aux édifices antiques, et l'autre à ceux dont il est lui-même l'auteur. Nous ne parlerons donc pas de lui plus longtemps, cette courte notice suffisant pour montrer combien il est tenu en haute estime par quiconque a vu ses ouvrages. Comme

Digitized by Google

il est encore jeune et infatigable travailleur, on peut espérer qu'il ira toujours en se distinguant davantage. Nous ajouterons qu'au talent il joint le caractère le plus affable et le plus aimable. Aussi a-t-il bien mérité d'être admis dans le sein de l'Académie florentine avec le Danese, Giuseppe Salviati, le Tintoretto, et Battista Farinato, de Vérone, ainsi que nous le dirons lorsque nous nous occuperons des Académiciens.

« Bonifazio, peintre vénitien, sur lequel nous n'avions pu précédemment nous procurer de renseignements, est digne d'être compté parmi les plus habiles coloristes. Outre une foule de tableaux et de portraits, il a fait, à Venise, sur un autel de l'église des Servites, un superbe tableau renfermant le Christ entouré des apôtres, et à qui Philippe semble dire : « *Domine, ostende nobis Patrem;* » et dans l'église des religieuses dello Spirito-Santo, sur l'autel de la Madonna, un tableau contenant une multitude d'hommes, de femmes et d'enfants, qui adorent la Vierge et le Père Éternel environnés d'Anges.

« Jacopo Fallaro jouit aussi d'une bonne réputation à Venise. Il a peint dans l'église des Jésuites, sur les volets de l'orgue, le bienheureux Giovanni-Colombini, recevant l'habit des mains du pape, accompagné d'une foule de cardinaux.

« Un autre Jacopo, surnommé Pisbolica, a exécuté à Santa-Maria-Maggiore, de Venise, un tableau représentant le Christ, et des Anges planant dans les airs au-dessus de la Vierge et des Apôtres.

Digitized by Google

« Enfin un certain Fabrizio, de Venise, a peint sur la façade d'une chapelle de Santa-Maria-Sebenico, la Bénédiction d'un baptistère. On admire dans cette composition quantité de portraits d'une rare beauté. »

NOTES.

(1) Jacopo Tatti naquit, non en 1477, mais en 1479, comme le témoigne le *Necrologio* de Venise, où on lit qu'il mourut le 27 novembre 1570, à l'âge de quatre-vingt-onze ans.

(2) Ce saint Jean Évangéliste est minutieusement décrit par le Bocchi, p. 347 des *Bellezze di Firenze*.

(3) Vasari parle de Nanni Unghero en différents endroits de son livre. On trouvera quelques lettres de Nanni dans le tom. III des *Lettere Pittoriche*.

(4) Alonso Berruguete, peintre, sculpteur et architecte, né à Paredes de Nava, vers l'an 1480, mort en 1545, suivant Palomino, ou en 1561, suivant Conca.

(5) Voyez les biographies de Luca Signorelli et de Pinturicchio, dans le tome III.

(6) Cette précieuse statue périt dans l'incendie qui détruisit, le 12 août 1762, l'aile de la galerie Médicis qui donne sur la Monnaie. Elle se trouve gravée dans le tome III, p. 54, du *Museo fiorentino*.

(7) Voyez la vie du Cecca, t. III.

(8) Ce cheval fut élevé sur la place de Santa-Maria-Novella.

(9) Vers l'an 1545, Sansovino s'occupait de terminer les grands travaux de la bibliothèque, et il ne s'agissait plus que de voûter la partie occupée par les bureaux des trois procuraties; mais la voûte,

Digitized by Google

à peine terminée, s'écroula. On attribua cet accident à diverses causes. Selon les uns, c'était incurie et mal-façon de la part des ouvriers ; c'était, selon d'autres, l'effet d'une gelée extraordinaire. On prétendait ailleurs que l'ébranlement avait été causé par des décharges d'artillerie. Le plus probable est que l'architecte avait trop compté sur ses armatures en fer. Ce malheur eut les suites les plus fâcheuses pour Sansovino. Il fut mis en prison, destitué de son emploi d'architecte en chef, et condamné à payer mille écus d'or, en dédommagement de la perte occasionnée par sa faute, ainsi qu'on le crut alors. Il paraît toutefois que Sansovino parvint à se justifier. Ses nombreux amis, et l'Arétin à leur tête, écrivirent en sa faveur. Mendoza, ambassadeur de Charles-Quint auprès de la république de Venise, sollicita son élargissement. L'affaire enfin s'arrangea ; Sansovino sortit de prison ; et ce qui fait croire que ce ne fut pas à titre de grâce, c'est que l'amende à laquelle on l'avait condamné lui fut remboursée, qu'il fut réintégré dans son emploi, et payé de nouveau pour le rétablissement de la voûte, qui ne fut plus faite en pierre, mais en charpente, avec un lattis de roseaux, sur lesquels fut appliqué l'enduit qui en forme la décoration.

(10) La façade de San-Francesco-della-Vigna fut construite par Palladio.

Digitized by Google

LIONE LIONI D'AREZZO,

ET AUTRES SCULPTEURS ET ARCHITECTES.

Plusieurs fois déjà, mais seulement par incident, nous avons consacré quelques lignes au cavalier Lione, sculpteur arétin. Il nous semble bon maintenant de parler avec ordre de ses productions, qui sont vraiment dignes de mémoire.

Dans sa jeunesse, Lione s'appliqua à l'orfévrerie, et fit de beaux ouvrages, et particulièrement des médailles. En peu d'années il devint si habile, qu'il obtint l'estime d'une foule de princes et de hauts personnages, entre autres de Charles-Quint, qui lui confia des travaux importants.

Peu de temps après s'être fait connaître à Charles-Quint, Lione jeta en bronze la statue de cet empereur, plus grande que nature; il exécuta ensuite une armure qui s'adapte à la statue, et s'enlève à volonté avec une facilité merveilleuse. Charles-Quint tient sous son talon la Fureur renversée et chargée de chaînes. Le piédestal porte l'inscription suivante : *Cæsaris virtute Furor domitus.* Après avoir achevé ce groupe, qui est aujourd'hui à Madrid, Lione grava une médaille qui représente d'un

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

côté Sa Majesté, et de l'autre côté les Géants foudroyés par Jupiter. Charles-Quint récompensa Lione en lui donnant une pension de cent cinquante ducats sur la Monnaie de Milan, une maison dans la rue des Moroni, le titre de chevalier, et divers priviléges de noblesse pour ses descendants. Tout le temps que Lione passa à Bruxelles avec Sa Majesté, il habita le propre palais de l'empereur, qui parfois s'amusait à le regarder travailler.

Lione fit encore, d'après l'empereur, une statue en marbre et un buste destiné à être placé entre deux bas-reliefs de bronze. Il sculpta aussi la statue de l'impératrice et celle du roi Philippe. On lui doit également les portraits en bronze de la reine Marie, de Ferdinand, roi des Romains, de Maximilien, maintenant empereur, de la reine Éléonore, et beaucoup d'autres. Ces portraits, que la reine Marie avait commandés à Lione, allèrent d'abord orner la galerie du palais de Brindisi; mais ils n'y restèrent pas longtemps, parce que Henri, roi de France, mit le feu par représailles à ce palais, en y laissant cette inscription : *Vela fole Maria* (1). Aujourd'hui ces portraits sont partie dans le palais du roi catholique, à Madrid, partie à Alicante. Sa Majesté voulait les faire transporter de ce port de mer à Grenade, où se trouvent les sépultures de tous les rois d'Espagne.

Lione revint d'Espagne avec deux mille écus comptants, et une foule de présents qu'il avait reçus pendant son séjour à la cour.

Pour le duc d'Albe, il fit le portrait de ce sei-

Digitized by Google

gneur, et de plus celui de Charles-Quint et celui du roi Philippe.

Pour le cardinal de Grandvelle, il jeta en bronze trois ovales, chacun de la dimension de deux brasses, et dont l'un renferme Charles-Quint, l'autre le roi Philippe, et le troisième le cardinal lui-même. Ces ovales sont posés sur des socles couverts de figurines fort gracieuses.

Pour le signor Vespasiano Gonzaga, Lione exécuta en bronze le buste du duc d'Albe. Ce morceau est dans le palais du signor Gonzaga, à Sabbioneto.

Pour le signor Cesare Gonzaga, il coula également en bronze un groupe représentant don Ferrante armé moitié à l'antique, moitié à la moderne, et foulant aux pieds le Vice et l'Envie, par allusion aux ennemis qui avaient vainement essayé de lui nuire auprès de Charles-Quint au sujet du gouvernement de Milan. Ce groupe doit être porté à Guastalla.

Comme nous l'avons déjà dit ailleurs, Lione sculpta le tombeau du signor Giovan-Iacopo Medici, marquis de Marignano, et frère du pape Pie IV. Ce tombeau, entièrement en marbre de Carrare, est dans la cathédrale de Milan. Il a environ vingt-huit palmes de longueur et quarante de hauteur. Il est orné de quatre colonnes, réunies par un admirable entablement. Deux de ces colonnes sont d'une pierre semblable au jaspe; les deux autres, qui sont blanches et noires, furent envoyées, comme des morceaux précieux, de Rome à Milan par Sa Sainteté. Ce tombeau fut exécuté par l'ordre de Pie IV,

Digitized by Google

d'après les dessins de Michel-Ange, à l'exception cependant des cinq figures de bronze, qui appartiennent à Lione. La première et la plus grande de ces statues est celle du marquis de Marignano, qui, de la main droite, tient un bâton de général, et dont la main gauche est appuyée sur un tronc d'arbre. Aux côtés du marquis sont assises la Paix et la Vertu militaire; au-dessus on voit, entre la statue de la Providence et celle de la Renommée, une magnifique Nativité du Christ, en bronze et en bas-relief. Le couronnement du mausolée se compose de deux figures qui portent les armoiries du marquis. Ce monument fut payé sept mille huit cents écus, suivant l'accord conclu à Rome par l'illustrissime cardinal Moroni et le signor Agabrio Serbelloni.

Lione a encore fait, pour le signor Giovan-Battista Castaldo, une statue en bronze, qui doit être placée dans je ne sais quel monastère, avec divers ornements.

Pour le roi catholique il a sculpté en marbre un beau Christ, haut de plus de trois brasses. Enfin il travaille en ce moment à la statue du señor Alfonso Davalos, marquis del Vasto, qui lui a été commandée par le marquis de Pescara. Cette figure, haute de quatre brasses, destinée à être jetée en bronze, arrivera à bonne fin; car Lione y consacre un soin particulier, et il est à remarquer que ses fontes ont toujours très-bien réussi.

Lione, afin de laisser un éclatant témoignage de la grandeur de son génie et des faveurs dont la for-

tune l'a comblé, s'est construit à grands frais, dans la rue des Moroni, une vaste et magnifique maison, qu'il a enrichie de tant de capricieuses inventions, qu'il est peut-être impossible d'en trouver une autre semblable dans toute la ville de Milan. La façade est ornée de pilastres surmontés de six captifs en pierre de taille et hauts de six brasses. Entre ces captifs sont des niches dans le genre antique, occupées par de petits Termes et par des fenêtres d'une forme aussi originale que gracieuse. Tous les détails des divers étages s'accordent parfaitement. Les frises sont couvertes d'instruments de peinture, de sculpture et d'architecture. La porte principale conduit à une cour au milieu de laquelle s'élèvent quatre colonnes qui supportent la statue équestre de Marc-Aurèle, moulée en plâtre sur celle qui est au Capitole. A cause de cette statue, Lione a dédié sa maison à Marc-Aurèle. Quant aux effigies de captifs, elles ont donné lieu à différentes interprétations. Outre la statue équestre de Marc-Aurèle, Lione a rassemblé dans sa belle et commode habitation tous les plâtres moulés sur les meilleurs ouvrages de sculpture antique ou moderne qu'il a pu se procurer.

Notre artiste a un fils nommé Pompeo, qui est aujourd'hui au service de Philippe, roi d'Espagne. Pompeo n'est point inférieur à son père dans la gravure des médailles, et dans l'art de jeter en bronze les figures. Il a pour concurrent, à la cour du roi Philippe, le Florentin Giovampaolo Poggini, auteur d'admirables médailles. Comme Pompeo est

Digitized by Google

depuis longtemps en Espagne, il a dessein de revenir à Milan jouir de sa maison aurélienne et des autres biens acquis par son excellent père.

Maintenant disons quelque chose des médailles. Nous croyons que l'on est en droit d'affirmer que les modernes ont traité les figures avec non moins de talent que les anciens Romains, et qu'ils les ont surpassés dans la gravure des lettres et des autres accessoires. Il est facile du reste de s'en convaincre en examinant, par exemple, les douze revers que Pietro Paolo Galeotti a gravés, il y a peu de temps, pour les médailles du duc Cosme. Ces revers représentent : Pise restaurée par les soins du duc; les Eaux amenées à Florence de divers endroits; l'Embellissement du palais des Magistrats; l'Union des états de Florence et de Sienne; l'Édification d'une ville et de deux forteresses dans l'île d'Elbe; la Colonne élevée à Florence sur la place de la Santa-Trinità; la Conservation, l'agrandissement et l'achèvement de la bibliothèque de San-Lorenzo; la Fondation de l'ordre des chevaliers de Santo-Stefano; la Remise du gouvernement au prince; la Fortification de l'état; la Milice de l'état; et le magnifique et royal Palais des Pitti, avec ses jardins et ses fontaines. Nous ne rapporterons ici ni les légendes ni les inscriptions de ces médailles, parce que nous aurons à nous en occuper ailleurs. Ces douze revers ne laissent rien à désirer, et sont gravés avec un soin et une facilité extraordinaires, ainsi que la tête du duc qui est de toute beauté.

Aujourd'hui on travaille également les stucs dans

Digitized by Google

la perfection. Dernièrement, Mario Capocaccia, d'Ancône, a modelé en stuc colorié de superbes portraits, parmi lesquels je citerai celui du pape Pie V que j'ai vu, et celui du cardinal Alessandrino. Je mentionnerai encore de magnifiques portraits exécutés dans le même genre, par les fils du peintre Pulidoro, de Pérouse.

Retournons à Milan. J'eus occasion d'y revoir, il y a un an, les productions du sculpteur Gobbo; mais, au milieu de tous ces ouvrages, je ne trouvai de remarquable qu'un Adam, une Ève, une Judith, une sainte Hélène, qui sont autour de la cathédrale, et les statues de Ludovic le More et de sa femme Béatrix, qui devaient être placées sur un tombeau dont l'auteur est Giovan-Iacomo dalla Porta, sculpteur et architecte de la cathédrale de Milan. Dans sa jeunesse, Giovan-Iacomo conduisit à fin de nombreux travaux sous la direction du Gobbo. A la Chartreuse de Pavie, il a laissé plusieurs beaux morceaux parmi lesquels on distingue ceux qui se trouvent sur le tombeau du comte di Virtù, et ceux qui embellissent la façade de l'église.

Giovan-Iacomo enseigna son art à un de ses neveux nommé Guglielmo, qui, vers l'année 1530, copia à Milan, avec application et à son grand profit, les chefs-d'œuvre du Vinci. Guglielmo suivit son oncle à Gênes, quand celui-ci fut appelé dans cette ville, l'an 1531, pour y construire la chapelle qui renferme les cendres de saint Jean-Baptiste. Guglielmo entra alors dans l'atelier de Perino del Vaga pour étudier le dessin. Néanmoins

Digitized by Google

il n'abandonna pas le ciseau : il sculpta un des seize piédestaux de la chapelle de saint Jean-Baptiste, et il s'en tira si bien qu'on lui confia le soin d'exécuter les quinze autres. Il fit ensuite, pour la confrérie de San-Giovanni, deux anges de marbre, et pour l'évêque de Servega, deux portraits en marbre et un Moïse plus grand que nature, lequel fut placé dans l'église de San-Lorenzo. Puis il orna d'une Cérès en marbre la porte de la maison d'Ansaldo Grimaldi, et d'une statue de sainte Catherine la porte de la ville, connue sous le nom della Cazzuola. A peu de temps de là, il envoya en Flandre, au grand-écuyer de l'empereur Charles-Quint, une autre Cérès, grande comme nature, les trois Grâces et quatre enfants en marbre.

Après avoir achevé ces travaux auxquels il employa six années, Guglielmo se rendit, l'année 1537, à Rome, où il fut vivement recommandé par son oncle à Fra Sebastiano del Piombo, afin que ce peintre le présentât à Michel-Ange. Par son assiduité et son ardeur, Guglielmo gagna l'amitié du Buonarroti, qui le chargea d'abord de restaurer des antiques dans le palais Farnèse. Le talent avec lequel Guglielmo s'acquitta de cette tâche fut cause que le Buonarroti le fit entrer au service du pape. Notre artiste avait, du reste, déjà donné des preuves de son mérite en exécutant, pour l'évêque Sulisse, un tombeau enrichi de bas-reliefs, pour la plupart en bronze et où l'on remarquait les Vertus cardinales. Guglielmo fit également la statue de l'évêque Sulisse qui alla ensuite à Salamanque, en Espagne.

Digitized by Google

L'an 1547, il était occupé à restaurer les antiques qui sont aujourd'hui dans le palais Farnèse, lorsque la mort de Fra Sebastiano, de Venise, laissa vacant l'office del Piombo. Par la protection de Michel-Ange et de plusieurs autres personnages, Guglielmo obtint du pape cet office et la commission de faire le tombeau de Paul III. Il introduisit dans ce monument les Vertus théologales et les Vertus cardinales, qu'il avait préparées pour le mausolée de l'évêque Sulisse, et il accompagna de quatre figures d'enfants celle de Paul III, qu'il représenta assis. Cette statue est en bronze et haute de dix-sept palmes. Guglielmo craignait que la dimension de ce colosse ne s'opposât à la réussite de l'opération de la fonte. Il appréhendait le refroidissement du métal. Pour obvier à ce danger, il eut recours à un moyen inusité, grâce auquel sa statue sortit du moule si nette, qu'elle n'eut pas besoin d'être réparée, comme l'on peut s'en convaincre en allant la voir sous le premier arc de la coupole du nouveau Saint-Pierre. Guglielmo, sous la direction de Messer Annibale Caro, chargé des pouvoirs du pape, et du cardinal Farnèse (2), sculpta, pour ce tombeau qui devait être isolé, quatre belles figures représentant la Justice, la Prudence, l'Abondance et la Paix. — La Justice est nue et couchée sur une draperie. Le ceinturon de son épée pend sur sa poitrine. D'une main elle tient les faisceaux consulaires et de l'autre main une flamme. Son visage brille de jeunesse et d'intelligence. La Prudence, nue en partie, a l'aspect d'une jeune matronne. Elle tient un miroir et un livre fermé.

Digitized by Google

L'Abondance est une jeune femme couronnée d'épis, tenant d'une main la corne d'Amalthée, et de l'autre main une mesure antique. Ses vêtements sont disposés de façon qu'ils laissent deviner le nu. La Paix est une matrone armée d'un caducée et accompagnée d'un enfant. Guglielmo fit encore, par l'ordre d'Annibale Caro, un bas-relief en bronze renfermant les effigies d'un lac et d'un fleuve des États des Farnèse; une montagne couverte de lis et surmontée d'un arc-en-ciel complétait la décoration du mausolée, qui malheureusement resta inachevé pour les raisons que nous avons exposées dans la vie de Michel-Ange. Il est à croire que la beauté de l'ensemble de ce monument aurait égalé celle de ses diverses parties; mais, pour juger sainement un semblable ouvrage, il est de toute nécessité de l'avoir vu terminé.

Dans l'espace de plusieurs années, Guglielmo modela quatorze bas-reliefs destinés à être jetés en bronze. Chacun de ces bas-reliefs a quatre brasses de largeur et six de hauteur, à l'exception d'un seul qui a douze palmes de hauteur et six de largeur, et qui contient la Nativité du Christ. Les autres bas-reliefs ont pour sujets l'Entrée de Marie et du Christ enfant à Jérusalem; la Cène du Christ avec les apôtres; le Lavement des pieds; la Prière dans le Jardin des Oliviers; le Christ mené devant Anne; la Flagellation; le Couronnement d'épines; l'*Ecce Homo;* Pilate se lavant les mains; le Portement de croix; le Crucifiement; la Descente de croix. Pie IV voulait faire jeter en

bronze ces bas-reliefs pour une des portes de l'église de Saint-Pierre, mais la mort l'empêcha de réaliser ce projet. Dernièrement Fra Guglielmo a modelé en cire, pour trois autels de Saint-Pierre, une Déposition de croix, un saint Pierre recevant les clefs de l'Église, et une Descente du Saint-Esprit sur les apôtres.

Fra Guglielmo a eu et a encore toutes les facilités imaginables pour exercer largement son talent; car l'office del Piombo lui donne de si gros revenus, qu'il peut ne travailler que pour la gloire; néanmoins, depuis l'an 1547 jusqu'à cette présente année 1567, il n'a conduit aucun ouvrage à fin. Je crois vraiment que l'office del Piombo entraîne irrésistiblement à la paresse. En effet, avant de le posséder, Fra Guglielmo était un rude travailleur. Reconnaissons cependant qu'il a fait les quatre Prophètes en stuc (3) qui occupent les niches placées entre les pilastres du premier grand arc de l'église de Saint-Pierre, et qu'il a fourni des dessins pour la fête de Testaccio et pour d'autres mascarades qui eurent lieu à Rome.

Notre artiste a eu pour élève un certain Guglielmo Tedesco qui a magnifiquement orné de petites figurines en bronze, copiées d'après les meilleurs antiques, un étudiole en bois donné par le comte di Pitigliano au seigneur duc Cosme. Guglielmo introduisit dans cet étudiole les chevaux de Montecavallo, les Hercule Farnèse, l'Antinoüs, le cheval du Capitole, l'Apollon du Belvédère, les têtes des douze empereurs, et d'autres morceaux qui sont autant

de belles et fidèles reproductions des originaux.

Milan a vu mourir cette année un de ses sculpteurs, nommé Tommaso Porta. Cet artiste travaillait le marbre avec une rare habileté, et réussissait à contrefaire les bustes antiques au point que les acheteurs s'y trompaient facilement. Il sculptait les mascarons avec une perfection que personne n'a jamais égalée : j'en ai un de sa main qui orne la cheminée de ma maison d'Arezzo, et que tout le monde croit antique. Tommaso exécuta en marbre, et de dimension naturelle, les têtes des douze empereurs. Le pape Jules III les lui prit, et lui donna en récompense un office qui rapportait cent écus par an. Mais Fra Guglielmo et d'autres envieux intriguèrent de telle sorte, que Sa Sainteté, après avoir longtemps gardé ces têtes dans sa chambre, les renvoya à Tommasso qui, du reste, ne tarda pas à en trouver un meilleur prix. Il les vendit à des marchands qui les expédièrent en Espagne. Parmi tous les artistes qui se sont appliqués à contrefaire l'antique, aucun n'a surpassé Tommaso. Il m'a donc semblé juste de le mentionner ici d'autant plus qu'il a quitté ce monde en laissant une réputation grande et méritée.

Un autre Milanais, nommé Lionardo, a exécuté de nombreux travaux à Rome. Dernièrement il a terminé, pour la chapelle du cardinal Giovanni Riccio de Montepulciano, un saint Pierre et un saint Paul en marbre qui sont fort admirés.

Jacopo et Tommaso Casignuola, également sculpteurs, ont fait dans la chapelle des Caraffi, à la Mi-

nerva, le tombeau de Paul IV, surmonté d'une merveilleuse statue formée de différents marbres de rapport et représentant le pape revêtu d'un manteau en brocatelle[1]. A l'aide de ce nouveau procédé, la sculpture essaie de rivaliser avec la peinture. Le tombeau de Paul IV a été construit par l'ordre du très-heureux et très-saint pontife Pie V.

A ce que nous avons déjà dit en plusieurs endroits sur le Florentin Nanni di Baccio Bigio (4), nous ajouterons que dans sa jeunesse il produisit, sous la direction de Raffaello da Montelupo, de petits ouvrages en marbre qui annonçaient un haut talent. De Florence il alla à Rome où Lorenzetto lui donna des leçons d'architecture. A cette époque, Nanni fit la statue du pape Clément VII qui est dans le chœur de la Minerva, et deux belles copies de la Piété de Michel-Ange, dont l'une fut placée à Santa-Maria-*de-Anima*, et l'autre à Santo-Spirito de Florence, dans la chapelle de Luigi del Riccio qui la lui avait commandée. Nanni étudia ensuite l'architecture plus sérieusement à l'école d'Antonio da San-Gallo qui l'employa aux travaux de la basilique de Saint-Pierre. Un jour Nanni tomba dans cette église du haut d'un échafaudage qui était à soixante brasses de terre. Comme on le conçoit, il se fracassa le corps; mais, par un véritable miracle, il ne mourut pas de cette terrible chute. Nanni a bâti maints édifices à Rome et ailleurs, et n'a rien épargné pour obtenir les plus grandes entreprises, ainsi que nous

[1] *Brocatelle*, sorte de marbre dont les taches ressemblent aux étoffes nommées *brocarts*.

Digitized by Google

l'avons noté dans la vie de Michel-Ange. Il est l'auteur du palais du cardinal Montepulciano dans la strada Giulia, d'une porte du Monte-Sansovino et d'une loge et de quelques stanzes du palais construit jadis par le vieux cardinal di Monte. Le palais des Mattei (5) et plusieurs autres édifices de Rome sont pareillement son ouvrage.

Parmi les fameux architectes d'aujourd'hui il faut ranger Galeazzo Alessi, de Pérouse. Dans sa jeunesse, il fut camérier du cardinal de Rimini qui, entre autres entreprises, lui confia la réédification de la forteresse de Pérouse. Alessi s'acquitta de cette tâche avec un merveilleux succès. Les appartements qu'il pratiqua dans l'intérieur de la forteresse furent dignes de recevoir plus d'une fois le pape et toute sa cour. Par d'autres travaux encore, Galeazzo acquit une telle renommée, qu'il fut appelé au service des Génois, qui le chargèrent de restaurer et de fortifier le port et le môle de leur ville, et même d'y opérer d'immenses changements. Il prolongea le môle dans la mer, et il construisit une superbe entrée qui se présente sous la forme d'une demi-lune, ornée de colonnes rustiques et de niches, et qui s'appuie à chaque extrémité sur un bastion. Du côté de la ville, il éleva ensuite un vaste portique, d'ordre dorique, derrière lequel il mit un corps-de-garde; puis il établit au-dessus de ce corps-de-garde, des deux bastions et de la porte d'entrée, une place avec embrasures pour l'artillerie, ce qui tient lieu de cavalier, et sert à la fois à la défense intérieure et extérieure du port. Outre ces ouvrages qui sont

Digitized by Google

maintenant achevés, Galeazzo a fait, pour l'agrandissement de Gènes, un admirable plan que la Seigneurie a déjà approuvé. C'est à lui qu'on doit la strada Nuova, où l'on édifia, d'après ses dessins, tant de somptueux palais, que beaucoup de personnes affirment qu'aucune autre ville d'Italie ne possède une rue plus magnifique. Tout le monde, du reste, s'accorde pour lui payer un large tribut d'éloges comme au véritable moteur du renouvellement de Gênes. Il ouvrit, hors de Gênes, entre autres routes, celle qui part de Ponte-Decimo pour aller en Lombardie. Il restaura aussi les murs de Gênes du côté de la mer, et rebâtit la tribune et la coupole de la cathédrale. Parmi les palais dont il enrichit la ville, on remarque ceux de Luca Giustiniano, d'Ottaviano Grimaldi, de Battista Grimaldi, et une infinité d'autres que nous jugeons à propos de passer sous silence.

Galeazzo est l'auteur de la fontaine du capitaine Learco et des embellissements du lac et de l'île du signor Adamo Centurioni, où l'on admire l'habile parti qu'il a su tirer des eaux abondantes qu'il avait à sa disposition.

Mais de toutes les fontaines de notre artiste, la plus belle, sans contredit, est celle qu'il construisit dans le palais du signor Gio.-Battista Grimaldi, à Bisagno. Cette fontaine, ou pour parler plus exactement, cette salle de bains, est circulaire. Au milieu est un bassin dans lequel peuvent se baigner facilement huit ou dix personnes. L'eau froide est fournie par quatre grenouilles, placées sur autant

Digitized by Google

de têtes de monstres qui sortent du bassin, et qui donnent l'eau chaude. Trois degrés conduisent au bassin, autour duquel est un espace suffisant pour que deux personnes s'y promènent aisément de front. La muraille circulaire est divisée en huit compartiments. Dans quatre de ces compartiments sont des niches dont chacune contient un vaisseau rond, un peu élevé au-dessus du sol, et dans lequel un homme peut se baigner. L'eau chaude et l'eau froide jaillissent des cornes d'un mascaron, et retombent au besoin dans sa bouche. Le cinquième compartiment est percé d'une porte, et les trois autres sont occupés par des fenêtres et des siéges. Les huit compartiments sont séparés par des Termes servant de support à l'entablement de la voûte. Du point central de cette voûte descend une sphère céleste, peinte sur une immense boule de cristal, qui renferme un globe terrestre d'où s'échappe une ravissante lumière, quand on se baigne de nuit. Pour être bref, je me tais sur les agréments qu'offrent l'anti-salle, la garde-robe et le petit cabinet de bains; me bornant à dire que toutes ces pièces, couvertes de stucs et de peintures, ne déparent point ce magnifique ouvrage.

A Milan on a construit ou commencé, d'après les dessins de Galeazzo, le palais du signor Tommaso Marini, duc de Terra-Nuova; la façade de l'église de San-Celso; la salle de l'auditorio del Cambio; l'église de San-Vittore, et plusieurs autres édifices.

Dans les pays où Galeazzo ne put se transporter en personne, tant en Italie qu'à l'étranger, il envoya

des dessins de palais, de temples et de divers monuments, sur lesquels je ne m'arrêterai pas davantage; car ce que j'ai relaté suffit amplement pour constater le haut mérite de notre artiste.

Bien que je ne sache rien de particulier sur les travaux de Rocco Guerrini de Marradi, je ne puis me dispenser de le mentionner; car cet architecte est Italien, et de plus, l'on m'assure qu'il est très-habile, surtout dans l'art des fortifications. Il habite la France, et pendant les dernières guerres de ce royaume, il y a, dit-on, déployé son talent à son honneur et à son grand profit.

Ainsi se termine ce que, dans mon désir de ne priver personne des louanges qui sont dues au talent, j'avais à dire sur quelques sculpteurs et architectes vivants, dont jusqu'à présent je n'avais pas trouvé occasion de parler à mon aise.

Parmi les artistes que Vasari a groupés dans cette biographie, il en est un qui sollicite particulièrement l'attention et auquel il n'a cependant consacré que quelques lignes. Nous voulons parler de Galeazzo Alessi, de Pérouse. L'appréciation et même la simple énumération de tous les travaux de cet éminent architecte exigerait un espace que nous refusent les étroites limites de notre cadre. Pour le faire connaître à nos lecteurs, nous nous contenterons donc de leur présenter une esquisse, trop rapide peut-être,

Digitized by Google

mais dont nous emprunterons les principaux traits à un historien plein d'érudition, de tact et de jugement, qui, plus d'une fois déjà, nous a servi de guide dans le cours de cet ouvrage.

« Les principales villes de l'Italie, dit l'écrivain sur lequel nous nous appuyons en ce moment, ont eu cela de favorable pour l'architecture, que chacune, par ses localités, par la diversité de ses sites et des causes qui ont modifié ses besoins, offrit à l'art de bâtir et au génie de l'architecte des développements particuliers. En effet, l'Italie présente aujourd'hui au curieux comme à l'artiste une collection, un cours complet de toutes les variétés de goût, de toutes les inspirations que l'art peut désirer pour tous les emplois possibles, depuis ce qu'il y a de plus solide, de plus massif et de plus grandement simple en construction, jusqu'à ce qu'on peut concevoir de plus varié, de plus riche, de plus pompeusement théâtral en décoration. La ville de Gênes était préparée, par la nature de sa position et de ses matériaux, à devenir le plus rare modèle de ce que la réalité peut faire en ce dernier genre. De tout temps, sa situation, singulièrement pittoresque, au fond d'un golfe, d'où elle domine la mer, et sur le penchant de la montagne qui en fait un amphithéâtre naturel, avait donné à la position de ses masses de bâtiments une richesse d'aspect qui appelait celle de l'art.

Ce fut vers le commencement du XVIe siècle que Gênes commença à prendre une face nouvelle. Cette ville, resserrée comme elle l'est, ne pouvant s'é-

tendre par des quartiers nouveaux, se trouva forcée de se renouveler sur le même sol, et pour ainsi dire de se métamorphoser. C'est ce qu'elle obtint par une sorte de concours de toutes les volontés, par l'appel qu'elle adressa aux talents des artistes les plus distingués, et surtout par le génie d'un homme qui sembla être né tout exprès pour cette grande entreprise. Cet homme fut Galeazzo Alessi.

Il étudia d'abord l'architecture à Pérouse, sa patrie, dans l'atelier de Giovan-Battista Caporali, qui, selon l'usage d'alors, était à la fois peintre et architecte. Bientôt l'élève fut en état d'aider et de remplacer son maître, et même de diriger en chef quelques-unes de ses constructions.

Mais il y avait, chez Alessi, un certain pressentiment de sa destinée future qui lui faisait regarder comme trop bornées pour ses progrès et pour son ambition l'école de Caporali et la ville de Pérouse. Il se rendit à Rome, où il se lia d'une étroite amitié avec Michel-Ange, qu'il adopta pour maître. Le cardinal Parisani, ayant eu occasion d'apprécier son mérite, l'emmena avec lui à Pérouse pour achever la construction de la forteresse de cette ville, commencée par San-Gallo.

Alessi s'acquitta, avec autant de zèle que de succès, d'une aussi importante mission, et dans le même temps éleva, pour plusieurs de ses concitoyens, de fort beaux palais, qui font encore aujourd'hui la décoration principale de Pérouse.

La renommée de ces ouvrages répandit dans toute l'Italie le nom de Galeazzo Alessi, précisément à

Digitized by Google

l'époque où la ville de Gênes voulut donner l'exemple, peut-être unique dans l'histoire moderne, d'une grande ville qui se rebâtit en entier.

« Jalouse de la gloire qu'elle s'était acquise (dit « M. Gauthier, dans son introduction à l'ouvrage des « principaux édifices de Gênes), cette ville voulut « confier aux beaux-arts le soin de la transmettre à « la postérité. Elle attira dans ses murs les artistes « de tous les pays que la renommée lui désignait. « Ce fut alors que s'établit cette belle rivalité de ta- « lents, auxquels la ville de Gênes dut sa splendeur. « C'est là que les architectes ont pu donner un libre « essor à leur génie. Aussi, presque partout ils ont fait « preuve de la plus rare intelligence, et ils sont par- « venus à faire oublier jusqu'aux difficultés que l'ir- « régularité des terrains leur donnait à combattre. »

L'époque de ce changement fut heureusement celle où chaque ville voyait, sous la direction des plus grands maîtres, se renouveler le goût et les conceptions de l'art des anciens. Tout le monde connaît les noms de ces rénovateurs de l'architecture à Rome, à Florence, à Vérone, à Venise. Ce furent les chefs d'école, et c'est sur eux que la postérité a concentré son admiration. Cependant ils eurent de nombreux élèves, et parmi eux des rivaux, dont on a depuis confondu les ouvrages avec ceux de leurs maîtres. Beaucoup de ceux-ci se trouvèrent appelés à Gênes, et l'on compte parmi eux, quoique dans le second ordre, des hommes d'un très-grand mérite, tels qu'Andrea Vannone, Bartolomeo Bianco, Rocco Pennone, Pellegrino Tibaldi, etc.

Digitized by Google

Mais Galeazzo Alessi fut pour Gênes ce que Bramante et San-Gallo avaient été à Rome; Buontalenti et Ammanati à Florence; Palladio et Sansovino à Venise. Il fut le moteur de toutes les entreprises, et le modèle sur lequel se réglèrent tous ceux qui concoururent au renouvellement matériel de cette grande cité. Il lui fallut d'abord aplanir plus d'une superficie, redresser un grand nombre de rues, en ouvrir de nouvelles, et c'est à lui qu'est due l'ouverture, et on peut dire la construction de la strada Nuova, assemblage unique des plus somptueuses masses de palais, et aussi recommandable par la beauté de l'art que par celle de la matière.

Cependant nous devons mentionner, avant tous ses autres ouvrages, la belle église de l'Assomption. Quoique la critique ait plus d'une observation de détail à y faire, on est toutefois obligé de convenir que c'est un morceau des plus complets, des plus achevés qu'il y ait, et d'une parfaite unité dans tous ses rapports.

Galeazzo Alessi ne donna point une moindre preuve de talent dans les travaux de restauration de l'église métropolitaine, une des plus belles de l'Italie. Ce fut sur ses dessins que l'on reconstruisit le chœur, l'hémicycle et la coupole de cette basilique. Il fit encore plus admirer son habileté par les grands et magnifiques changements qu'il opéra dans le port de Gênes, et que Vasari a suffisamment décrits. Comme masse de construction simple et grandiose, on doit vanter sa porte du vieux môle, ouvrage de fortification et d'architecture tout ensemble, qui

Digitized by Google

soutient le parallèle avec ce que San-Micheli a produit de plus beau en ce genre.

Lorsque l'art de l'architecture et le savoir de la construction sont réunis, comme ils l'étaient au xvie siècle, on ne s'étonne point que des édifices de simple nécessité concourent à l'embellissement comme aux besoins des villes. Galeazzo Alessi nous en a fourni un exemple dans les greniers publics qu'il construisit à Gênes. On le donne pour l'auteur du plan de ce grand ensemble, qui se compose de quatre corps de bâtiments isolés, mais qui se joignent par un vestibule commun et central, assez spacieux pour que les voitures puissent s'y rencontrer de toutes parts sans aucun embarras. On trouve à louer ici, outre les dispositions ingénieuses de l'intérieur, et les soins pris pour la conservation des grains, l'ordonnance dorique appliquée à décorer un édifice que partout ailleurs on croirait devoir abandonner aux pratiques routinières d'un entrepreneur de bâtiments.

Si l'on se proposait de donner même une courte notice de chacun des édifices, des palais de ville et de campagne dont Galeazzo Alessi a embelli Gênes et ses environs, il faudrait faire d'un simple article biographique un long ouvrage. Nous choisirons, pour donner l'idée de son talent, ou pour mieux dire, car il n'y a point de choix à faire, nous prendrons au hasard parmi ses édifices ceux qui se prêteront à une plus courte description.

La strada Nuova, comme on l'a déjà dit, pourrait passer pour être, dans la magnifique série des

Digitized by Google

vastes palais de Gênes, l'œuvre de Galeazzo Alessi. On y admire le palais Grimaldi, remarquable à l'extérieur par le caractère de grandeur et de simplicité qui distingue les palais de Rome. Mais la position de la ville devait inspirer à l'architecte des parties extérieures plus variées, plus pittoresques, et d'une composition plus originale qu'on n'en retrouve ailleurs. L'emploi aussi qu'il pouvait faire du marbre dans ses constructions favorisa ces brillantes inventions d'escaliers, de portiques, de galeries, où le luxe de la matière vient ajouter sa valeur à celle de l'art. Telle est, au palais Grimaldi, la magnifique galerie qui donne entrée à la cour et conduit à l'escalier. Galeazzo Alessi savait aussi proportionner avec beaucoup de mesure les richesses de son art et les ressources de son génie à la grandeur et à l'importance de ses édifices, ainsi que l'atteste le petit palais Brignola, qui n'offre d'autres beautés que celles qui dépendent d'un juste accord entre toutes les dimensions, entre l'ensemble et ses détails.

La plupart des architectes célèbres du XVI[e] siècle, comme leur histoire le témoigne, en multipliant les grands palais qui font l'ornement de l'Italie, ont donné des preuves d'une fécondité très-remarquable, et on est contraint d'y admirer l'esprit et le goût avec lesquels ils surent, en respectant certains types naturellement uniformes, y introduire les plus nombreuses variétés. Mais nul n'eut plus besoin de cet art que Galeazzo Alessi; car, lorsque les autres étaient appelés à bâtir dans plusieurs villes, ou dans les quartiers divers des plus grandes cités, lui, étant

Digitized by Google

borné dans l'enceinte d'une seule, et dans l'espace donné de deux rues principales, il lui devint encore plus nécessaire d'éviter des répétitions, que leur proximité aurait rendues plus fastidieuses, particulièrement pour les masses extérieures des palais, c'est-à-dire leurs élévations.

Aussi, la strada Nuova, presque toute bordée de palais, productions du génie de Galeazzo Alessi, se recommande-t-elle encore à notre admiration par l'heureuse variété de leurs dessins. Les plus célèbres sont les palais Carega, Lescari et Justiniani. Mais le palais Sauli (strada di Porta Romana) est sans contredit l'un des plus magnifiques, non-seulement de la ville de Gênes, mais de toute l'Italie.

On convient que Galeazzo Alessi a généralement opéré la réunion de ce qui peut composer ce qu'on appelle un ensemble parfait: on veut dire une heureuse disposition dans le plan, une belle proportion dans les élévations, le bon goût dans la décoration et les ornements, l'excellent choix et la richesse des matériaux, une bonne et précieuse exécution.

Nous pourrions citer un beaucoup plus grand nombre de palais, soit construits à Gênes par Galeazzo Alessi, soit faits par ses élèves, et sous son inspiration, soit imités d'après ses modèles, si cette énumération devait ou mieux faire connaître son génie, ou ajouter à sa gloire.

Mais l'édifice de la Banque est un ouvrage plus propre à donner l'idée de son savoir, comme architecte de goût et habile constructeur. Les Génois appellent la loge des banquiers *un bel azardo*, comme

Digitized by Google

si la hardiesse de sa couverture eût été due à un heureux coup du sort. Il n'y eut pourtant rien de semblable, et la seule part que la fortune ait eue dans de tels travaux fut la rencontre d'un homme capable de les entreprendre et d'y réussir. Galeazzo Alessi prouva, dans cette construction hardie, qu'il possédait au plus haut degré l'art de faire du grand, avec la plus grande économie de moyens.

Le plus long article n'épuiserait pas, s'il fallait n'en omettre aucune, les notions de tous les travaux d'Alessi, et de tous les monuments dont il enrichit Gênes et ses environs. Nous nous bornerons donc à citer la villa Pallavicini et la villa Giustiniani comme les plus remarquables compositions de notre architecte, en fait de maisons de plaisance.

Les chefs-d'œuvre dont Galeazzo avait rempli la ville de Gênes attirèrent sur elle l'attention, et l'on pourrait dire l'envie des autres grandes villes d'Italie. Ferrare, Bologne, Pérouse, Milan, se disputèrent le droit de posséder le célèbre artiste et l'honneur de montrer quelques productions de son talent.

Sa réputation était arrivée au point que, de tous les pays, on lui demandait des projets et des dessins de monuments. Il en fit pour Naples et pour la Sicile. Il en envoya en Flandre et en Allemagne.

Mais Pérouse, sa patrie, devait avoir quelque témoignage de sa prédilection. D'après l'invitation du duc della Corgna, il construisit pour ce seigneur, sur le lac de Trasimène, un des plus vastes palais qu'on connaisse, et qui pourrait prendre rang parmi ceux qu'on destine à être des habitations royales. Le

Digitized by Google

cardinal, frère de ce duc, lui en fit élever un autre dans une charmante exposition à peu de distance de la ville.

Si aucun architecte, en étendant à ce point sa réputation, ne multiplia autant les productions de son génie, il faut dire que réciproquement les honneurs dont il fut comblé semblèrent égaler la célébrité de son talent et la diversité de ses mérites. Créé chevalier par le roi de Portugal, il reçut encore de nouvelles distinctions à la cour du roi d'Espagne, qui l'employa à plus d'une sorte de projets pour l'Escurial. A Pérouse, il fut admis avec applaudissement de ses concitoyens dans le collége noble de la Mercanzia. Envoyé avec une mission spéciale auprès du pape Paul V, il en fut reçu avec une distinction particulière. Ce fut probablement pendant ce nouveau séjour à Rome, que le cardinal Odoardo Farnese obtint de lui le dessin d'un frontispice pour l'église de Jésus; mais le projet fut trouvé trop dispendieux.

De retour à Pérouse et toujours sollicité d'accepter les plus grandes entreprises, Galeazzo sentait qu'une grande réputation peut devenir un pénible fardeau. Effectivement, son poids augmente de plus en plus à mesure que les forces diminuent. C'est ce qu'éprouvait cet artiste jusqu'alors infatigable. La force de son esprit survivant à celle du corps, il n'eût pas trouvé de repos si la mort ne fût venue mettre un terme à ses longs travaux.

Il mourut le dernier jour de décembre 1572. On lui fit de magnifiques funérailles à l'église de San-

Digitized by Google

Fiorenzo de Pérouse, et son corps fut déposé dans la sépulture de sa famille.

Aucune épitaphe ne rappelle aujourd'hui le lieu où il repose, et il paraît certain qu'on ne lui éleva aucun monument.

Les monuments qu'on destine à perpétuer la mémoire des morts n'étant jamais que des compositions d'une matière fragile et périssable, tous les arts auraient en vain tenté d'en consacrer un à Galeazzo qui ne fût en grandeur et en durée fort inférieur à celui qu'il s'était construit lui-même et qui peut défier plus qu'aucun autre les efforts du temps. Ce monument est la ville de Gênes elle-même, qui lui doit comme une seconde existence par la magnificence, la splendeur et la solidité de ses édifices, et qui, après que les années auront effacé jusqu'aux dernières traces de tant de pierres sépulcrales, redira encore le nom de Galeazzo Alessi. »

NOTES.

(1) Mariette explique cette inscription de la manière suivante: La reine Marie ayant livré aux flammes, en 1533, le château de Folembrai, l'année suivante le roi Henri, pour se venger, assiégea, prit et incendia la forteresse de Pinch, sur les ruines de laquelle il laissa un immense écriteau où on lisait : *Voilà Folembrai;* mots que Vasari ou son imprimeur transforme en *vela fole Maria.*

(2) Voyez le nº 97 du tome III des *Lettere Pittoriche.*

Digitized by Google

(3) Ces Prophètes ont été détruits.

(4) Ce Nanni di Baccio Bigio est cet architecte dont l'ignorance causa la ruine du pont Santa-Maria, et avec lequel Michel-Ange eut de si nombreux et si violents démêlés.

(5) La partie du palais Mattei qui est du côté de Santa-Caterina de' Funari a été construite d'après les plans de l'Ammannato.

Digitized by Google

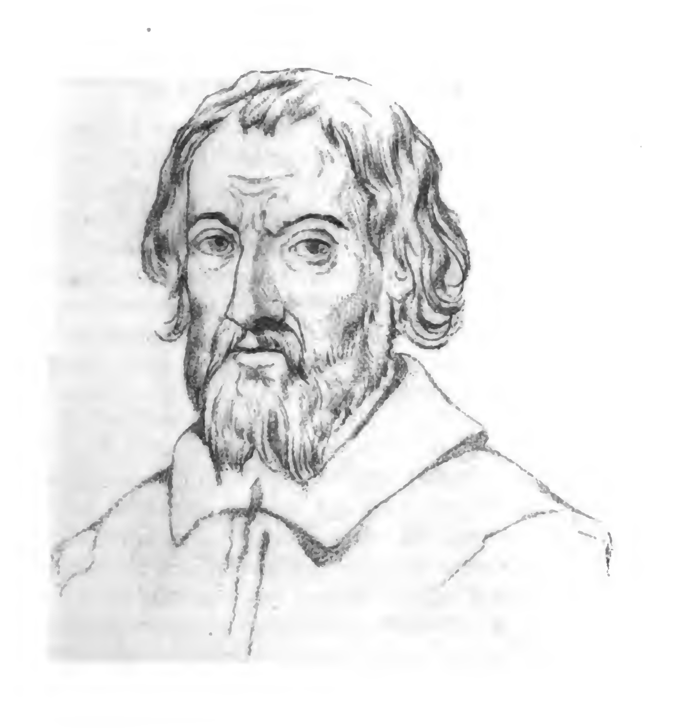
DE

DIVERS ARTISTES ITALIENS.

Aujourd'hui vit à Rome l'habile Girolamo Siciolante de Sermoneta. Nous avons déjà parlé de cet artiste dans la biographie de Perino del Vaga, dont il fut élève (1), et qu'il aida particulièrement dans les travaux du château de Sant'-Agnolo; mais son mérite éminent exige que nous entretenions encore de lui nos lecteurs.

Parmi ses premiers ouvrages, on remarque un tableau à l'huile, haut de douze palmes, qu'il exécuta à l'âge de vingt ans, et qui appartient maintenant à l'abbaye de Santo-Stefano, située près de Sermoneta. Ce tableau représente saint Pierre, saint Étienne, saint Jean-Baptiste et quelques enfants. Girolamo fit ensuite, à l'huile, dans l'église de Sant'-Apostolo de Rome, le Christ mort, entouré de la Vierge, de saint Jean, de la Madeleine et de plusieurs autres personnages. Peu de temps après, il enrichit la voûte de la chapelle de marbre, bâtie à la Pace, par le cardinal Cesis, de quatre compartiments en stuc, renfermant la Naissance du Christ, l'Adoration des Mages, la Fuite en Égypte et le Mas-

Digitized by Google



Digitized by Google

sacre des Innocents. Ces sujets se distinguent par leur fini, par la richesse de l'invention et l'entente de la composition. Pour le maître-autel de la même église de la Pace, Girolamo peignit sur un panneau de quinze brasses de hauteur une belle Nativité du Christ, et pour la sacristie de Santo-Spirito de Rome, une Descente du Saint-Esprit sur les apôtres.

A Santa-Maria-de-Anima, la chapelle des Fuccheri, dont l'autel est orné d'un tableau de Jules Romain, doit à Girolamo de grandes fresques, où sont retracés divers épisodes de la vie de la Vierge.

A San-Jacopo-degli-Spagnuoli, il laissa, sur le maître-autel, entre un saint Jacques apôtre et un saint Alphonse évêque, l'un et l'autre hauts de neuf palmes, un magnifique Crucifix accompagné de plusieurs anges, de la Vierge et de saint Jean.

A San-Tommaso, sur la place Giudea, il figura à fresque, dans une chapelle qui donne sur la cour de la maison Cenci, la Nativité de la Vierge, l'Annonciation et la Naissance du Sauveur.

Dans un superbe salon du palais du cardinal Capodiferro, il représenta différents traits de l'histoire des anciens Romains.

A Bologne, il fit, pour l'autel de San-Martino, un tableau qui fut très-admiré.

Pour le signor Pier-Luigi Farnese, duc de Parme et de Plaisance, au service duquel il resta quelque temps, il conduisit à fin, entre autres choses, un tableau destiné à une chapelle et contenant la Vierge, saint Joseph, saint Michel, saint Jean-Baptiste et un ange.

Digitized by Google

A son retour de Lombardie, Girolamo exécuta deux Crucifix, l'un pour le vestibule de la sacristie de la Minerva, l'autre pour l'intérieur de la même église. Il peignit ensuite à l'huile une sainte Catherine et une sainte Agathe; puis il fit une fresque à San-Luigi, en concurrence du Bolonais Pellegrino Pellegrini et du Florentin Jacopo del Conte.

Il y a peu de temps, Girolamo représenta la Vierge, saint Jacques apôtre, saint Alò et saint Martin évêques, dans un tableau de seize palmes de hauteur, destiné à l'église de Sant'-Alò, située en face de la Misericordia.

A San-Lorenzo-in-Lucina, dans la chapelle de la comtesse di Carpi, on trouve de lui un saint François recevant les stigmates.

Dans la salle des Rois, au-dessus de la porte de la chapelle du pape Sixte, il fit du temps de Pie IV, comme nous l'avons dit ailleurs, une admirable fresque où l'on voit Pépin, roi des Francs, donnant Ravenne à l'Église, et emmenant prisonnier Astolphe, roi des Lombards. Nous conservons dans notre collection le dessin de cette composition et plusieurs autres études de la main de Girolamo.

Enfin, cet artiste est aujourd'hui occupé à décorer la chapelle du cardinal Cesis, à Santa-Maria-Maggiore. Déjà même il y a achevé le Martyre de sainte Catherine, magnifique morceau qui ne le cède en rien à ses autres productions.

Nous passerons sous silence les portraits et les autres ouvrages peu importants de Girolamo; car, sans compter qu'ils sont extrêmement nombreux,

Digitized by Google

ceux que nous avons mentionnés suffisent pour donner une idée de son précieux talent.

Nous avons dit succinctement, dans la vie de Perino del Vaga, que Marcello de Mantoue demeura plusieurs années auprès de ce maître et qu'il exécuta, sous sa direction, des travaux qui lui valurent une grande renommée. Maintenant, nous fournirons des détails plus circonstanciés sur ce Marcello (2).

A Santo-Spirito, il fit toutes les peintures de la chapelle de San-Giovanni-Evangelista, et il y introduisit un portrait très-ressemblant d'un commandeur de l'ordre du Santo-Spirito, qui avait bâti l'église. Le tableau que Marcello laissa sur l'autel est d'une rare beauté.

Le style adopté par notre artiste plut à un certain Frate del Piombo, qui le chargea de peindre à fresque, au-dessus de la porte de la Pace qui conduit au couvent, un Christ disputant dans le temple avec les docteurs. Marcello s'acquitta de cette tâche avec succès. Mais il se dégoûta de la grande peinture, et il se tourna vers un genre moins élevé. Parmi les nombreux portraits qu'on lui doit, on en remarque plusieurs du pape Paul III, qui sont rendus avec une fidélité extraordinaire. Il a également traité, en petite dimension, une infinité de sujets inventés par lui-même ou copiés d'après Michel-Ange : ainsi, il a reproduit avec une remarquable exactitude toute la façade du Jugement dernier. Enfin, Messer Tommaso de' Cavalieri lui a fait peindre, pour San-Giovanni-Laterano, une Annonciation d'après un dessin de Michel-Ange, que

Digitized by Google

Lionardo Buonarroti a donné, avec différentes études de fortifications et d'architecture, au seigneur duc Cosme. Mais en voilà assez sur Marcello. Contentons-nous d'ajouter que tous ses petits ouvrages dénotent chez lui une patience vraiment incroyable (3).

Comme Girolamo Siciolante et Marcello, le Florentin Jacopo del Conte, habite Rome. Nous consignerons ici quelques particularités qui compléteront ce que nous avons à dire de cet artiste, qui déjà, plusieurs fois, a attiré notre attention (4).

Dès sa jeunesse, Jacopo del Conte montra beaucoup de dispositions pour le portrait : aussi cultiva-t-il ce genre de préférence à tout autre, bien qu'à l'occasion il ait fait quantité de tableaux et de fresques, à Rome et ailleurs.

L'énumération de tous les portraits exécutés par Jacopo nous mènerait trop loin. Nous nous bornerons donc à dire qu'il a peint tous les papes qui ont existé depuis Paul III jusqu'à présent, ainsi que tous les seigneurs et les ambassadeurs qui ont paru à la cour pontificale, et tous les capitaines et hommes notables des maisons Colonna, Orsini et Strozzi, sans compter une foule d'évêques, de cardinaux, de prélats, d'écrivains et de gentilshommes. Ces travaux ont été pour Jacopo une source de gloire et de fortune, et l'ont mis à même de vivre à Rome avec sa famille, fort à l'aise et de la manière la plus honorable.

Jacopo, dès son enfance, dessinait si bien, que l'on s'attendait à le voir un jour atteindre à la perfec-

Digitized by Google

tion, et il y serait sans aucun doute parvenu, si, comme nous l'avons dit, il n'eût point obéi à un goût particulier. Quoi qu'il en soit, ses ouvrages ne méritent que des éloges.

Il y a de lui, dans l'église del Popolo, un Christ mort, et dans la chapelle de San-Dionigi, à San-Luigi, un saint Denis avec plusieurs sujets tirés de la vie de ce bienheureux. Mais les chefs-d'œuvre de Jacopo sont, sans contredit, les deux fresques et la Déposition de croix qu'il a laissées dans l'oratoire de la Misericordia des Florentins.

Jacopo a fait à Rome plusieurs tableaux et quantité de beaux portraits nus et costumés qui luttent de vérité avec la nature. Il a peint, en buste, une foule de dames et de princesses qui ont été à Rome, et entre autres la signora Livia Colonna, femme d'une naissance illustre, d'une vertu sans tache et d'une beauté incomparable. Je pourrais mentionner bon nombre d'autres artistes italiens, mais je les passe sous silence; ceux-ci, parce que la vieillesse les a réduits à l'inaction; ceux-là, parce que, étant à la fleur de l'âge, leurs travaux les recommanderont mieux que ne sauraient le faire mes écrits. Cependant j'appellerai l'attention sur Adone Doni, d'Assise, que j'ai déjà cité dans la biographie de Cristofano Gherardi, et dont les tableaux se rencontrent à Pérouse, dans toute l'Ombrie, et principalement à Foligno. Ses meilleures productions sont à Santa-Maria-degli-Angeli, d'Assise, dans la petite chapelle où mourut saint François. Il y peignit à l'huile et sur muraille différents épisodes de la vie

Digitized by Google

de saint François, qui sont très-admirés. Adone a aussi exécuté à fresque la Passion du Christ, au bout du réfectoire du couvent de Santa-Maria-degli-Angeli. Enfin, Adone ne se distingue pas moins par son affabilité et sa courtoisie que par son talent.

Deux jeunes gens, l'un peintre et l'autre sculpteur, le premier nommé Cesare del Nebbia (5), et le second.... (6), travaillent aujourd'hui à Orvieto, et sont en si bon chemin, que leur patrie n'aura plus besoin d'avoir recours, comme jadis, à des maîtres étrangers.

En ce moment le jeune Niccolò dalle Pomarance déploie son talent à Santa-Maria, cathédrale de la ville d'Orvieto. On lui doit une Résurrection de Lazare et des fresques qui lui vaudront une glorieuse renommée (7).

Pour en finir avec les maîtres italiens vivants, nous dirons que nous avons entendu parler avec éloge d'un certain Lodovico, sculpteur florentin, qui a travaillé en Angleterre et à Bari; mais comme nous n'avons ni vu ses ouvrages, ni trouvé de renseignements sur ses parents, ni découvert son nom de famille, nous ne pouvons, à notre grand regret, en faire plus ample mention.

A l'exception de Girolamo Siciolante, de Sermoneta, dont les œuvres rappellent celles des meilleurs élèves de Raphaël, les différents maîtres que Vasari

Digitized by Google

vient de passer en revue peuvent, sans injustice, être rangés dans cette classe d'artistes, ou, pour mieux dire, de praticiens dont la production fut immense, mais veule et insignifiante. Trop timides, trop faibles ou trop égoïstes pour lutter contre les entraînements déplorables qui devaient pousser la peinture à une décadence honteuse et bientôt au néant, ils se montrèrent sans respect pour le passé, sans préoccupation de l'avenir. Uniquement guidés par leur intérêt personnel, ils ne communièrent point avec l'humanité : aussi ne faut-il pas s'étonner si, malgré les recommandations dont notre auteur a entouré ces hommes, leurs noms sont aujourd'hui plongés dans la plus profonde obscurité.

NOTES.

(1) Girolamo Siciolante eut pour premier maître Lionardo, dit le Pistoia, disciple du Fattore.

(2) Marcello Venusti de Mantoue mourut sous le pontificat de Grégoire XIII.

(3) Marcello représenta, sur le maître-autel de San-Lorenzo-in-Miranda, un saint Laurent. Ce tableau fut remplacé par une peinture de Pietro de Cortona.

(4) Jacopo del Conte, disciple d'Andrea del Sarto, vécut quatre-vingt-huit ans, et mourut en 1598.

(5) Cesare Nebbia fut élève du Muziano. Il exécuta de nombreux ouvrages sous les pontificats de Grégoire XIII et de Sixte V. Dans sa vieillesse il se retira à Orvieto, où il mourut âgé de soixante-douze ans, sous le pontificat de Paul V.

Digitized by Google

(6) On présume que le sculpteur dont Vasari omet le nom est le Scalza.

(7) Niccolo dalle Pomarance, dont le véritable nom de famille est Circignani, signait ainsi ses tableaux : Nicolaus Circignanus Volterranus. Suivant Baglioni, il aurait cessé de vivre en 1588 ; mais c'est une erreur, car il travaillait encore en 1591, date que l'on trouve sur plusieurs de ses tableaux.

Digitized by Google



Digitized by Google

DE

DIVERS ARTISTES FLAMANDS.

Nous avons parlé des travaux de plusieurs excellents peintres flamands, en divers endroits de ce livre, mais sans observer aucun ordre. Maintenant si nous ne pouvons donner des renseignements sur les productions de quelques-uns de leurs compatriotes qui sont venus étudier en Italie, et que nous avons connus pour la plupart, nous consignerons au moins leurs noms dans ces pages. C'est un hommage que nous croyons devoir rendre à leur talent et à leur mérite.

Après Martin de Hollande (1), Hubert van Eyck et Jean de Bruges, son frère, qui inventa, en 1410, la peinture à l'huile (2), et laissa de nombreux ouvrages à Gand, à Ypres et à Bruges, où il vécut et mourut honorablement, parut Rogier van der Weyde, de Bruxelles (3). Ce maître travailla beaucoup, mais principalement dans sa patrie. On voit de lui, dans le palais des Seigneurs, quatre beaux tableaux à l'huile où sont retracés des exemples mémorables de justice.

Rogier eut pour élève Ausse, duquel, comme

Digitized by Google

nous l'avons dit ailleurs, on trouve, chez le duc de Florence, un petit tableau renfermant la Passion du Christ.

A Ausse succédèrent Louis, de Louvain; Pierre Christa, Just, de Gand; Hugo, d'Anvers, et plusieurs autres qui, n'étant jamais sortis de leur pays, conservèrent toujours la manière flamande. Nous en dirons autant d'Albert Durer, qui cependant visita l'Italie, et sut imprimer aux têtes de ses personnages un caractère de beauté et de vivacité que toute l'Europe admire.

Mais glissons sur ces maîtres et sur Lucas de Hollande, pour arriver à Michel Coxcie, que nous avons connu à Rome, en 1532 (4). Michel étudia, avec succès, la manière italienne, et peignit à Rome quantité de fresques, parmi lesquelles nous citerons celles dont il orna deux chapelles de l'église de Santa-Maria *de Anima*. Il retourna ensuite dans sa patrie où son talent est apprécié, et où l'on nous apprend qu'il a fait, entre autres choses, pour le roi d'Espagne, une copie du Triomphe de l'*Agnus Dei*, dont la ville de Gand est redevable à Jean van Eyck.

Peu de temps après Michel, vint à Rome Martin Hemskerck, bon peintre de figures et de paysages. Il a fait, en Flandre, une foule de tableaux et de dessins qui ont été gravés, ainsi que je l'ai noté ailleurs, par Jérôme Kock que j'ai connu à Rome, pendant que j'étais au service du cardinal Hippolyte de Médicis (6). Tous les artistes que je viens de nommer ont déployé une grande richesse d'inven-

Digitized by Google

tion et se sont montrés fidèles observateurs de la manière italienne.

L'an 1545, je fus intimement lié à Naples avec Jean Kalcker, qui s'assimila la manière italienne avec une telle perfection, qu'il était impossible de prendre ses ouvrages pour ceux d'un Flamand. Malheureusement il mourut à Naples dans un âge peu avancé, au moment où l'on concevait de lui les plus hautes espérances (7). C'est à lui que l'on doit les dessins du livre d'anatomie de Vesale. Avant Jean Kalcker, florissaient Dirk, de Louvain, et Quintin Messys, d'Anvers (8). Ce dernier s'efforça surtout d'imiter la nature dans ses figures; exemple que suivit un de ses fils, nommé Jean.

Joseph Cleef, grand coloriste et habile portraitiste, a peint pour François, roi de France, une foule de seigneurs et de nobles dames (9).

Rangeons encore parmi les peintres fameux, Jean d'Emsen; Mathieu Kock, d'Anvers; Bernard, de Bruxelles; Jean Cornelis, d'Amsterdam; Lambert (10), de la même ville; Henri, de Dinan; Joachim Patenier, de Bovines (11); et Jean Schooreel, chanoine d'Utrecht, qui porta en Flandre maints procédés empruntés à l'Italie (12). Il ne faut pas non plus oublier Jean Bellagamba, de Douai; Dirk d'Harlem; et François Mostaert, qui peignit des paysages et des sujets fantastiques avec un rare talent.

François Mostaert fut imité par Jérôme Bos, de Bois-le-Duc, et par Pierre Breughel, de Breda (13).

Lansloot Blondeel se distingua dans l'art de rendre

Digitized by Google

les effets produits par les ténèbres et par les flammes.

Les tableaux de Pierre Koeck dénotent une riche imagination (14). Il a fait de magnifiques cartons pour des tapisseries. Ses connaissances en architecture lui ont permis de traduire en allemand les œuvres de Sebastiano Serlio, de Bologne.

Jean de Mabuse fut, pour ainsi dire, le premier qui porta d'Italie en Flandre l'art de peindre le nu et de traiter les sujets poétiques. Il décora de sa main une grande tribune dans l'abbaye de Middelbourg, en Zélande.

Tous ces détails m'ont été fournis par le peintre Jean Stradan, de Bruges, et par le sculpteur Jean Bologne, de Douai, tous deux Flamands et excellents artistes, comme on le verra dans notre notice sur les Académiciens.

Arrivons aux maîtres flamands aujourd'hui vivants. Le premier d'entre eux est Franc-Flore, d'Anvers, élève de Lambert Lombard. Personne, dit-on, n'a mieux que lui exprimé la douleur, la tristesse, et, en un mot, toutes les diverses affections de l'âme. Ses admirateurs l'égalent au Sanzio, et l'ont surnommé le Raphaël flamand. Il est vrai que ce titre ne nous semble pas entièrement justifié par les gravures qui ont été exécutées d'après les tableaux de Franc-Flore; mais il faut penser aussi que le graveur, si habile qu'il soit, reste toujours bien loin en arrière des originaux qu'il copie.

Franc-Flore eut pour condisciple dans l'atelier de Lambert Lombard, Wilhelm Key, de Breda, homme plein de sagesse, de gravité et de jugement.

Digitized by Google

Wilhelm Key imita fidèlement la nature, et se distingua en outre par le bon goût de ses inventions et la suavité de son coloris. S'il ne brille pas par autant de facilité, de fierté et de vigueur, que son condisciple Franc-Flore, il n'est pas moins, et à bon droit, regardé comme un maître excellent (15).

L'importateur de la manière italienne en Flandre, Michel Coxcie, que nous avons mentionné plus haut, s'est rendu célèbre par la gravité de ses compositions et la physionomie sévère et virile de ses personnages. Messire Dominique Lampsonius dit, en parlant de Franc-Flore, de Wilhelm Key et de Michel Coxcie, que l'on peut les comparer à trois musiciens dont chacun exécute avec perfection, sa partie, dans un beau trio.

Antoine Moor, d'Utrecht, en Hollande, peintre de Sa Majesté Catholique, est aussi tenu en haute estime. Ses ouvrages, assure-t-on, luttent de vérité avec la nature, et trompent les yeux les mieux exercés. Lampsonius m'écrit que Moor a peint un merveilleux tableau qui représente un Christ ressuscité, accompagné de deux Anges, de saint Pierre et de saint Paul (16).

Martin de Vos s'est également fait remarquer par la beauté de ses inventions et de son coloris, et par la correction de son dessin (17).

En première ligne des paysagistes on met Jacques Grimmer (18), Hans Bol (19), et plusieurs autres vaillants peintres d'Anvers, sur lesquels je n'ai pu me procurer de renseignements.

Pierre Aertsen dit Pierre-le-Long, a laissé à Ams-

Digitized by Google

terdam, sa patrie, un tableau muni de volets, qui a coûté deux mille écus, et qui représente la Vierge et différents saints (20).

On compte encore au nombre des bons peintres Lambert, d'Amsterdam (21), qui habita Venise pendant plusieurs années, et qui saisit très-bien la manière italienne. Ce Lambert est le père de notre académicien Frédéric que nous retrouverons ailleurs.

Pierre Breughel est pareillement considéré comme un excellent maître, ainsi que le Hollandais Lambrecht van Oort, d'Amersfoort (22).

Enfin, Gilles Mostaert, frère du peintre François, est un habile architecte (23), et le jeune Pierre Porbus a déjà prouvé qu'il excellerait un jour dans l'art de la peinture (24).

Parmi les meilleurs miniaturistes flamands on range Marin, de Zirizec; Guerard Horebout, de Gand; Simon Benic, de Bruges, et Guérard (25). Quelques femmes se sont aussi illustrées dans la miniature. On cite particulièrement Suzanne, sœur de Guerard Horebout. Elle fut appelée en Angleterre par le roi Henri VIII, qui la garda à son service tant qu'elle vécut. On cite encore Clara Skeysers, de Gand, qui, dit-on, mourut vierge à l'âge de quatre-vingts ans; Anna, fille de maître Segher, médecin; et Levina, fille de maître Simon Benic, de Bruges. Levina alla, comme Suzanne Horebout, en Angleterre, où son talent la fit marier noblement par le roi Henri, et lui valut les bonnes grâces de la reine Marie et de la reine Élisabeth. Catherine, fille de maître Jean d'Emsen, se ren-

Digitized by Google

dit en Espagne, et entra au service de la reine de Hongrie, qui lui assigna une forte pension. En somme, beaucoup d'autres Flamandes ont exercé le même art avec distinction.

La Flandre a eu de vaillants peintres-verriers, tels que Art Van-Ort, de Nimègue; Borghese, d'Anvers; Jacobs Felart; Dirick Stas, de Campen; et Jean Ack, d'Anvers, de la main duquel sont les fenêtres de la chapelle du Saint-Sacrement, à Sainte-Gudule, de Bruxelles. Gaultier et George, de Flandre, ont fait, en Toscane, pour le duc de Florence, quantité de belles verrières, d'après les dessins du Vasari.

Les plus célèbres sculpteurs et architectes flamands sont Sébastien d'Oia, d'Utrecht, qui servit Charles-Quint et le roi Philippe, en qualité d'ingénieur militaire; Guillaume, d'Anvers; Guillaume Cock, de Hollande, à la fois sculpteur et architecte; de même que Jean, de Dale, qui, de plus, fut poëte; et Jacques de Beuch, qui exécuta divers ouvrages de sculpture et d'architecture, pour la reine régente de Hongrie. Ce Jacques de Beuch fut le maître de Jean Bologne, de Douai, notre académicien dont nous parlerons ailleurs.

Jean Minescheren, de Gand, mérite aussi d'être mentionné comme architecte, et Mathieu Manemacken, d'Anvers, comme sculpteur.

Cornille Flore, frère de Franc, montra du talent en sculpture et en architecture. Il fut le premier qui introduisit en Flandre l'art des grotesques.

Voici les noms de quelques autres sculpteurs

Digitized by Google

dont les ouvrages sont renommés : Guillaume Palidam, frère de Henri; Jean de Sart, de Nimègue; Simon, de Delft ; et Gios Jason, d'Amsterdam.

Lambert Suavius, de Liége, habile architecte, a gravé au burin, et a été suivi par George Robin, d'Ypres, par Dirick Volckaert, de Harlem; par Philippe Galle, de la même ville ; par Lucas, de Leyde, et par divers maîtres qui sont allés étudier en Italie les chefs-d'œuvre antiques.

Mais de tous les Flamands que j'ai nommés, aucun n'est supérieur à Lambert Lombard, de Liége (26), homme très-versé dans les lettres, peintre judicieux, savant architecte, et ce qui n'est pas son moindre titre, maître de Franc-Flore et de Wilhelm Key. C'est à l'érudit Messire Dominique Lampsonius, de Liége, aujourd'hui secrétaire de monseigneur l'évêque-prince de Liége, que je dois quelques renseignements sur Lambert Lombard et sur plusieurs autres artistes. Il m'a même envoyé la biographie de Lambert, écrite en latin, et plusieurs fois il m'a salué au nom de divers maîtres de son pays. Je conserve une de ses lettres, datée du 30 octobre 1564, qui est ainsi conçue : « Voilà quatre ans que j'ai le « désir de vous remercier de deux grands services « que vous m'avez rendus. Cet exorde d'un homme « qui ne vous a jamais approché vous paraîtra « étrange, sans doute; et ce serait avec raison si je « ne vous connaissais pas; mais je vous connais « depuis que ma bonne étoile, ou pour mieux dire, « depuis que Dieu a fait tomber entre mes mains « vos excellentes biographies des peintres, des

Digitized by Google

« sculpteurs et des architectes. Alors je ne savais « pas un mot d'italien, tandis que maintenant, en « lisant votre livre, j'en ai, Dieu merci, appris assez « pour oser vous écrire cette lettre. Oui, le désir « d'apprendre l'italien m'a été inspiré par vos écrits. « J'ai voulu les comprendre parce que, dès mon en- « fance, j'ai nourri un incroyable amour pour les « trois arts du dessin, et surtout pour la peinture. « Les secrets de cet art divin m'étant inconnus, main- « tenant votre livre que j'ai lu et relu m'en a dé- « voilé une partie qui, si minime qu'elle soit, suffit « pour me rendre la vie agréable et joyeuse; et ce « peu que j'ai acquis, je l'estime plus que tous les « honneurs, toutes les jouissances et toutes les ri- « chesses de ce monde. Je puis peindre à l'huile et « d'après nature, mais principalement les nus et les « draperies; car je ne me suis pas senti le courage « d'aborder des sujets plus difficiles, comme les « paysages, les arbres, les eaux, les nuages, etc., « qui réclament une main plus ferme et plus exercée. « Cependant, au besoin, peut-être, serais-je en état « de montrer que votre livre m'a fait faire quelques « progrès dans le genre dont je viens de parler. « Quoi qu'il en soit, je m'en suis tenu au portrait, « d'autant que j'y ai été forcé par les nombreuses « occupations que ma place entraîne nécessairement « à sa suite.

« Pour vous témoigner combien je suis recon- « naissant de ce que vous m'avez poussé à apprendre « la peinture et l'italien, je vous aurais envoyé un « petit portrait que j'ai fait d'après moi-même, à

Digitized by Google

« l'aide d'un miroir, si je n'eusse craint que cette « lettre ne vous trouvât point à Rome; car en ce « moment, peut-être, êtes-vous à Florence, ou à « Arezzo, votre patrie. » Cette lettre se termine par des particularités qu'il est inutile de rapporter ici.

Messire Dominique Lampsonius m'écrivit ensuite au nom de plusieurs de ses compatriotes qui, ayant su que ces biographies se réimprimaient, me priaient d'y joindre trois traités sur la peinture, la sculpture et l'architecture, accompagnés de figures explicatives, comme les livres d'Albert Durer, du Serlio, et de Leon-Battista Alberti, les œuvres duquel ont été traduites par Messer Cosimo Bartoli, gentilhomme et académicien florentin. J'aurais bien volontiers accédé à ce désir, si mon intention formelle n'eût pas été de me borner à écrire les vies de nos artistes.

Ce travail lui-même a déjà pris entre mes mains, une extension qui dépasse mes prévisions; mais je n'ai pu ni dû l'abréger, soutenu que j'étais par la volonté de rétribuer chacun selon son mérite, et par l'espoir d'être utile et agréable à ceux qui me liront.

Chez les peuples de l'Occident on ne trouve plus que de rares vestiges des peintures du moyen âge. La plupart ont été détruites par le temps, délaissées par l'insouciance ou reléguées dans les greniers par

Digitized by Google

l'envie ou par l'ignorance qui a jugé bon de leur substituer des images plus fraîches. Mais c'est surtout de la réforme de l'église que les monuments primitifs de l'art occidental ont eu à souffrir. La réforme, tout en offrant un nouveau champ à l'activité humaine, traita les beaux-arts d'une manière hostile et les punit d'avoir illustré les anciennes croyances. D'un côté une dédaigneuse et stupide indifférence, de l'autre côté une violence ouverte et une rage aveugle se réunirent pendant trois cents ans pour anéantir ce que l'âge antérieur avait laissé de remarquable et de grand.

Depuis peu d'années seulement, quelques archéologues, animés d'une énergie intime, soutenus par un enthousiasme calme et patient, et guidés par un esprit impartial, ont osé pénétrer dans les ténèbres de cette époque de l'histoire de l'art, et recueillir les débris dispersés du passé; bientôt, il faut l'espérer, leurs persévérantes recherches réhabiliteront une foule de précieuses productions qui serviront à combler les nombreuses lacunes qui existent dans les ouvrages de ce temps et à démontrer avec évidence que le Nord, loin d'être resté étranger au développement de l'art, y a au contraire puissamment contribué.

Le peu de documents que l'on a réunis jusqu'à présent sur les premières phases de la peinture dans les Pays-Bas ne doit pas cependant faire supposer qu'elle y ait été tardivement cultivée. Elle dut y pénétrer avec la civilisation romaine et s'y fixer avec le christianisme. Plusieurs anciens chroni-

Digitized by Google

queurs néerlandais témoignent, en effet, que partout, dans ces provinces, les apôtres de la foi nouvelle et les princes se plaisaient à encourager et à protéger les peintres, et que les palais, les églises, les monastères et, en un mot, tous les édifices publics étaient abondamment pourvus de tableaux.

Ces renseignements, à coup sûr, ne sont pas destinés à jeter une bien vive lueur sur les commencements des écoles jumelles de Flandre et de Hollande. Mais, sans avoir recours à eux, il est facile au moins d'établir par voie d'induction que, durant le moyen âge, l'art eut ses foyers dans les Pays-Bas tout aussi bien que dans les autres contrées occidentales.

Si, comme personne ne l'ignore, la peinture a été exercée en France dès le VI[e] siècle, et en Allemagne dès le IX[e] siècle, n'a-t-elle pas dû nécessairement être pratiquée aussi vers les mêmes temps dans les Pays-Bas qui touchent aux frontières de la France et de l'Allemagne? Comment supposer le contraire, surtout quand on songe que la Flandre et le Brabant, grâce au commerce et à l'industrie, devancèrent leurs voisines dans les autres branches de la civilisation; que le christianisme s'y introduisit plus tôt et y fit naître une foule de couvents et d'églises qui là, comme ailleurs, furent le berceau de l'art moderne? Du reste, le savant Fiorillo, qui put mettre à contribution les richesses bibliographiques de Gœttingue, ne nous apprend-il pas que, vers l'an 745, les religieuses d'un couvent flamand de l'ordre de saint Benoît consacraient leurs loisirs à l'étude de la peinture; que les carmes de la ville de Harlem,

Digitized by Google

dont le monastère avait été fondé en 1249, firent représenter sur les murs de leur église les portraits des comtes de Hollande depuis Dietrich I[er] jusqu'à Marie de Bourgogne, et que l'évêque Everhard, qui gouverna Liége en 959, orna une de ses églises de tableaux contenant les miracles de saint Martin. Enfin Gramaye, dans ses *Antiquités d'Anvers*, ne rapporte-t-il pas qu'en 1396, cette ville, encore fort peu importante [1], possédait déjà cinq ateliers de peintres et de sculpteurs? Cette notice statistique atteste suffisamment, il nous semble, que la peinture et la sculpture furent accueillies de bonne heure, et avec faveur, dans les Pays-Bas. Il est vrai que van Mander, dans la préface de ses Vies des peintres néerlandais, écrit : « Je ne trouve pas que dans ces « provinces l'on connaisse ou l'on cite des peintres « plus anciens que van Eyck : » mais la perfection qui distingue les ouvrages de van Eyck n'autorise-t-elle pas à conclure avec certitude que la patrie de cet artiste vit fleurir avant lui une grande école? Bien que van Eyck appartienne évidemment au nombre de ces puissantes individualités dans lesquelles la nature semble avoir renfermé en quelque sorte le germe et la fleur d'un art tout entier, il n'est pas moins certain qu'un maître qui, comme lui, déploie autant de supériorité dans les différentes parties de son art, ne tombe pas tout à coup du ciel

[1] C'est ce qui résulte du petit nombre d'artisans qu'on comptait dans les corporations principales de la ville. Anvers n'avait alors que huit bouchers, six brasseurs, quinze boulangers et autant de tailleurs.

Digitized by Google

et n'offre que le résultat du développement artistique de plusieurs générations.

Il est donc du plus haut intérêt d'étudier les rapports que van Eyck a eus avec ses prédécesseurs. Gœthe, dans son journal intitulé *l'Art et l'antiquité sur les bords du Rhin et du Mein,* et d'autres critiques très-estimés ont prétendu trop légèrement, selon nous, que les van Eyck avaient reçu directement l'initiation de l'ancienne école de Cologne. Cette assertion les a conduits ensuite tout droit à dire que la peinture flamande et hollandaise de l'époque antérieure à celle de van Eyck a présenté absolument le même caractère que la peinture allemande du pays voisin de Cologne. Les arts, dans ces contrées, comme dans toute l'Europe, à l'exception de l'empire grec, ont affecté, à la vérité, le même caractère et la même technique pendant les premiers siècles du moyen âge; mais les tableaux de l'école de Cologne du XIVe siècle, constamment soumis au principe ogival, diffèrent essentiellement des ouvrages de van Eyck, qui sont basés sur une imitation plus expresse de la nature. Les premiers sont en outre tellement inférieurs aux seconds, sous le rapport de l'exécution matérielle, qu'on est irrésistiblement amené à supposer aux initiateurs du célèbre Flamand une technique et des principes plus avancés que ceux des anciens maîtres de Cologne.

Ce n'est, du reste, qu'en remontant à l'origine d'un art qu'on peut espérer d'arriver à démêler les véritables principes qui ont présidé à son dévelop-

Digitized by Google

pement. Examinons donc quand et comment la peinture se dégagea en Flandre des langes où on la voit croupir jusqu'au XIIe siècle chez les autres nations occidentales.

Quelques écrivains ont attribué la renaissance de l'art dans les Pays-Bas aux progrès incessants de l'industrie et du commerce, de la richesse publique et de la liberté politique pendant le XIIIe et le XIVe siècle. Le goût du luxe, l'amour de la liberté, l'activité des citoyens peuvent bien assurément contribuer à accélérer la marche d'un art naissant; mais renferment-ils en eux-mêmes des éléments capables de régénérer un art, d'enfanter un art nouveau? Nous ne le croyons pas. Pour qu'un art dégradé, corrompu par la barbarie, ou épuisé par sa propre décrépitude, sorte de cet avilissement, il faut toujours une impulsion venant du dehors, un exemple plus parfait et assez puissant pour enflammer les artistes d'une noble émulation et pour les pousser à abandonner la routine et à se lancer dans la voie du progrès.

M. de Rumohr pense que la prise de Constantinople par les croisés, en 1204, a beaucoup aidé l'art italien à se relever de l'état de langueur et de dépérissement où il se trouvait avant le XIIIe siècle. Quantité de villes d'Italie, écrit-il, ont pris part au pillage de Byzance, et la propagation des anciens ouvrages néo-grecs qui s'ensuivit a sans doute engagé les artistes italiens à s'approcher de la manière de représenter et d'exécuter qui fut propre aux Byzantins, et qui apparaît dans les peintures

Digitized by Google

toscanes et ombriennes après le commencement du XIIIe siècle.

Le même événement, selon nous, exerça en Flandre une action salutaire sur l'art et prépara son essor. Byzance seule, malgré sa lamentable décadence, conservait alors une technique satisfaisante. L'art y servait en cent manières aux besoins les plus délicats de la vie. Avec le luxe des Grecs, leur goût pour les beaux-arts et leurs principes durent s'introduire dans les pays du nord. Tout le monde sait que les Flamands n'ont pas seulement coopéré activement au siége de Constantinople, mais encore que leur chef, le comte Baudouin de Flandre, y fut couronné empereur, et que sa famille s'y maintint sur le trône jusqu'en 1261. On sait de plus que les successeurs de ce Baudouin ont entretenu des rapports constants avec leurs parents de Flandre, et que Baudouin II retourna même dans sa patrie après avoir été expulsé par Michel Paléologue. Or, à quelle époque les modèles constantinopolitains auraient-ils pu être transportés plus facilement dans les villes flamandes, et de là dans celles des autres provinces néerlandaises de la Basse-Allemagne, que pendant tout le temps où la Flandre eut des relations directes et animées avec la ville où ses comtes étaient empereurs? En outre, ne peut-on pas admettre aussi que la technique, qui distinguait les Néo-Grecs de toutes les autres nations, fut importée en Flandre par des artistes flamands qui étaient allés faire leur apprentissage à Constantinople, ou par des peintres grecs envoyés par les empereurs à leurs cousins de

Digitized by Google

Flandre? Quoi qu'il en soit, toujours est-il que les Flamands, dans leur peinture, repoussèrent ces nuances faibles et timides, et ces teintes fuyardes et nuageuses dont les enveloppaient les brouillards de leurs marécages, et qu'ils adoptèrent les tons robustes, éclatants et splendides que les Grecs avaient dérobés à leur ciel ardent et pur. Enfin, à l'instar des Orientaux, les Flamands cherchèrent encore à augmenter l'éclat des couleurs par les artifices du coloris, par la hardiesse des contrastes et de l'effet, ainsi que le témoignent ces miniatures antérieures à van Eyck dont nous avons parlé dans le volume précédent.

Tout porte donc à croire que la Flandre reçut, non de Cologne comme on l'a prétendu, mais de l'Orient, une impulsion salutaire, ou pour mieux dire une véritable initiation.

Mais si l'on ne peut nier l'action que l'art de l'Orient exerça sur l'art des Pays-Bas; s'il est certain que celui-ci se rattache au premier par le procédé de la coloration, par le fond même des types; en un mot, s'il est évident qu'il en est issu; d'un autre côté, il faut reconnaître qu'il existe, entre l'initiateur et l'initié, des différences non moins radicales que celles qui séparent l'art grec de l'art égyptien. En effet, au grossier et ténébreux symbolisme mélangé d'un vague souvenir de l'antique qui compose l'essence de l'art de l'Orient, les peintres du Nord substituèrent, sans retour possible, des principes lumineux et sympathiques, basés sur l'observation la plus attentive de la nature, sur le sentiment le

Digitized by Google

plus exquis de la réalité; et ces principes leur appartiennent si bien, qu'ils suffisent pour les distinguer même des Italiens : il est facile de s'en convaincre. L'art italien, ainsi que la langue italienne, ont leurs racines dans le sol antique, et leurs plus belles productions ne renient jamais complétement cette origine. L'Italie trouva naturellement, dans les chefs-d'œuvre antiques que chaque jour sa terre féconde livrait à ses méditations, un élément qui, marié à l'étude de la nature, devait lui servir à s'affranchir promptement des types orientaux, et à conduire l'art de progrès en progrès à son entier épanouissement. Les Pays-Bas, au contraire, où l'antiquité païenne n'avait laissé aucune trace, conservèrent longtemps une grande déférence pour les modèles néo-grecs; et lorsque, plus tard, après s'être approprié les procédés techniques des maîtres byzantins, ils voulurent secouer le joug de la tradition, ils furent forcés, pour suppléer aux précieux enseignements qu'offraient aux Italiens les restes imposants de l'antiquité, de demander exclusivement à la nature de nouveaux principes, de nouvelles formules. Aussi virent-ils de bonne heure germer et se développer, sur leur sol, avec une vigueur frappante, des idées éminemment indépendantes et originales, qui imprimèrent à toutes les conceptions de leurs artistes un profond cachet d'individualité, et assurèrent à leur école, dans le domaine de la peinture, une place à peu près semblable à celle que la langue allemande occupe parmi les langues modernes. Une fois lancés à la poursuite de la réalité, les peintres

Digitized by Google

du Nord rencontrèrent mille germes de vérité, de poésie, de naïveté et d'indépendance, desquels ils dégagèrent un style qui sut être le plus éloquent, et à la fois le plus fidèle interprète de la nature et de la personnalité humaine.

Ce style, qui était appelé à moduler toutes les harmonies de la terre, commence déjà à poindre au XIIIe siècle, dans l'art septentrional. Déjà les miniatures de divers manuscrits de cette époque révèlent une volonté et une tendance qui présagent les progrès de l'avenir. Déjà le peintre repousse les thèmes imposés par la tradition, et ose aborder les scènes de la vie réelle. La roideur, la monotonie, l'austérité des formes consacrées disparaissent pour faire place à des lignes pleines d'élan, de variété et d'originalité. Les attitudes, jusqu'alors immobiles et anguleuses, s'animent gracieusement. Aux anciens ajustements succède le costume contemporain qui acquiert quelque souplesse. Les variétés d'incidents, d'épisodes et d'accessoires, sans nuire à l'unité d'action, empêchent l'esprit d'être fatigué par la continuité du même effet. Enfin, les physionomies et les gestes des personnages, parfois maniérés et exagérés, mais plus souvent gracieux, simples et naïfs, ou énergiquement mouvementés, s'essaient à exprimer toutes les passions, toutes les affections qui se disputent l'intérieur de l'homme. C'est le réveil du sentiment individuel qui, bien que faible et grossier encore, se manifeste dans les personnages représentés, ou les pénètre à son insu.

Au XIIIe siècle, les contrées du Nord, surtout la

Digitized by Google

France septentrionale, l'Allemagne et les Bays-Bas, développent cet élément qui sonde la réalité en tous sens, et apparaît aussi bien dans la peinture que dans les productions nombreuses d'une poésie originale et nationale.

Néanmoins, malgré d'incontestables progrès, les artistes, dans la période qui nous occupe, sont encore loin d'être arrivés à un point satisfaisant sous le rapport de la vie, de la vérité et de l'individualité. Forcés de lutter contre les anciens modèles consacrés par la tradition, et sanctionnés par une longue domination, ils cherchent à traduire leur pensée en ayant recours aux moyens les plus violents, les plus extrêmes, dictés par l'inexpérience, et peut-être aussi par l'impuissance.

Dans le siècle suivant, ces exagérations s'adoucissent, et l'idée nouvelle revêt des formes plus nobles et plus pures. Mais ce n'est qu'au commencement du xve siècle que s'épanouissent de la manière la plus heureuse tous les germes qui, jusqu'alors, n'avaient guère travaillé qu'à se dégager des flancs du chaos. A partir de cette auguste époque, le sentiment de la nature illumine et féconde toutes les productions de l'art.

Les maîtres, tournés vers les objets de la réalité, réussissent, en les reproduisant avec fidélité et en les ennoblissant, à affranchir la peinture de la servitude architectonique, et à lui faire décidément acquérir une valeur indépendante.

L'école de Flandre, à la tête de laquelle marchent les frères Hubert et Jean van Eyck, représente les

Digitized by Google

commencements de cette nouvelle phase de l'art septentrional. Les figures isolées et les groupes symétriquement ordonnés sont répudiés; la splendeur monotone des fonds d'or est remplacée par des perspectives variées, où l'œil du spectateur peut se promener à l'aise. Le monde entier des phénomènes extérieurs, le ciel et la terre, les chaînes de montagnes gracieusement ondulées, les forêts qui voilent leurs pentes, les fleuves et les lacs qui baignent leurs pieds, les horizons moirés d'ombres et de clartés qui couronnent leurs têtes, les arbres chargés de fruits, les prairies émaillées de fleurs et de lueurs humides qui chatoient dans leurs herbes, les torrents, les ruisseaux, les ruines, les palais, les châteaux, les habitations privées, avec leurs meubles, leurs ustensiles et leurs ornements, tout, en un mot, se réfléchit dans les œuvres des deux illustres chefs de l'école flamande, et surtout dans celles de Jean van Eyck, qui a absorbé presque toute la gloire de son frère aîné [1].

[1] Les frères van Eyck doivent ce nom au lieu de leur naissance Maas-Eyck, petite ville située au bord de la Meuse, sur la frontière de l'électorat de Cologne. L'aîné des deux frères s'appelait Hubert, et le plus jeune, Hans ou Jean Hubert, suivant le témoignage de van Mander, naquit vers 1366, et mourut à Gand en 1426. Jean lui survécut de près de vingt ans. On ignore, dit van Mander, chez quel maître Hubert fit son apprentissage; mais on sait qu'il fut l'instituteur de Jean. Selon quelques auteurs, leur père même aurait été peintre. Quoi qu'il en soit, toute la famille semblait inspirée par le génie de l'art, car leur sœur Marguerite cultiva aussi avec succès la peinture, et, pour pouvoir s'y consacrer entièrement, refusa de se marier.

Les van Eyck choisirent d'abord Bruges pour résidence. Dans nulle autre cité ils n'auraient rencontré des ressources aussi variées, aussi essentielles pour l'exercice de leur art. Bruges, depuis longtemps déjà, entrepôt des villes anséatiques et rivale de Venise, était alors parvenue au plus haut

L'apparition d'une individualité aussi puissante que celle de Jean van Eyck dut nécessairement exercer une grande influence sur les tendances de l'art contemporain. Ses principes, en effet, dépassèrent de bonne heure les frontières, et envahirent les écoles étrangères.

L'école de Cologne fut une des premières à les accueillir. Dès la seconde moitié du XV[e] siècle, un de ses maîtres les plus distingués réunit les pratiques locales à celles de van Eyck. La fameuse Passion, qui appartient à M. Lieversberg, de Cologne, et d'autres tableaux dus à la même main, et con-

degré de richesse et de prospérité. Les étrangers, que le commerce y attirait de toutes parts, recherchaient avec passion les œuvres de leur pinceau et leur offraient mille occasions d'étudier les traits, les costumes et les mœurs des nations les plus diverses. Les habitants de la ville, si justement renommés pour leur beauté, leur présentaient les plus admirables modèles. Les édifices même, pleins de caractère et de magnificence, leur fournissaient les plus heureux motifs pour les fabriques et les fonds d'architecture dont ils enrichissaient leurs tableaux.

Après l'an 1420, les deux frères qui, en remettant en lumière et en perfectionnant le procédé de la peinture à l'huile, avaient acquis une immense réputation, se rendirent à Gand pour y exécuter le fameux retable de Saint-Bavon, dont ils avaient été chargés par Philippe le Bon, qui, dès 1419, avait pris possession du gouvernement. Ce prince, fondateur de l'ordre de la Toison d'or, s'était formé la cour la plus pompeuse de l'Europe. Les seigneurs les plus opulents et les plus nobles tenaient à honneur d'en faire partie. C'est là sans doute que Jean van Eyck, que Philippe le Bon avait nommé son conseiller intime, trouva ces rois et ces chevaliers aux visages majestueux, aux tournures superbes, aux vêtements magnifiques, aux armures resplendissantes, dont il peupla ses toiles. Hubert mourut avant l'achèvement du retable de Saint-Bavon, qui devait passer pour le chef-d'œuvre de son frère Jean. Celui-ci le termina donc seul et retourna ensuite à Bruges, où, jusqu'à sa mort, il peignit une multitude de pages où la réalité est traduite avec la plus saisissante vérité.

Digitized by Google

servés à Munich, à Nuremberg et à Coblentz, en sont la preuve. Leur auteur, auquel on a donné sans raison plausible le nom d'un orfévre et graveur contemporain, Israël von Meckenem, est malheureusement resté inconnu. Les fonds dorés, le jet des draperies, et d'autres particularités qu'on remarque dans les pages attribuées à cet artiste, rappellent encore le style de Meister Wilhelm; mais l'exécution, l'agencement des groupes et le caractère des têtes, sont évidemment empruntés à van Eyck.

Les écoles de l'Allemagne méridionale ressentirent puissamment l'action de van Eyck. Ces écoles, comme tout le monde le sait, n'acquirent une grande importance que vers la fin du xve siècle, grâce aux efforts de Frédéric Herlin, de Martin Schœngaver, de Jean Holbein le père, et de Michel Wohlgemuth. Or tous ces maîtres, non-seulement adoptèrent les procédés techniques perfectionnes par van Eyck, mais encore s'approprièrent son naturalisme et sa manière de disposer et de traiter les sujets. Frédéric Herlin surtout marcha scrupuleusement sur ses traces. Quant à Jean Holbein le père, Martin Schœngauer et Michel Wohlgemuth, tout en révélant un talent plus original, ils portent l'empreinte visible du style de van Eyck.

Au déclin du xve siècle, van Eyck trouva aussi des adeptes fervents en Westphalie. Au commencement du siècle suivant, ses doctrines y fructifièrent au point qu'on y rencontre des tableaux qu'il serait facile de confondre avec ceux de l'école flamande.

Digitized by Google

L'Italie elle-même ne resta pas étrangère à la direction imprimée à l'art par van Eyck. Avant le XVI[e] siècle, les tableaux de van Eyck n'étaient déjà plus rares en Italie, et ils y obtenaient un immense succès, si l'on en croit Facius et Vasari. Bientôt les peintures d'Albert van Ouwater, de Roger de Bruges, de Hans Hemling et de Jérôme Bos, y devinrent populaires, et donnèrent lieu à de nombreux et irrécusables emprunts. Déjà nous avons signalé, à la suite de la biographie du Titien, l'influence exercée par Jean van Eyck et ses disciples sur les œuvres vénitiennes des premières périodes. Elle est également facile à reconnaître à Naples, et même à Florence, dans les productions d'une foule de maîtres de la seconde moitié du XV[e] siècle, parmi lesquels il nous suffira de citer Domenico Ghirlandaio.

Les principes et les procédés de van Eyck pénétrèrent jusqu'en Espagne. Au milieu du XV[e] siècle, l'art y était encore dans l'enfance; aussi dut-il ne point se montrer rebelle aux enseignements qui lui furent offerts. Or, aucun pays autant que l'Espagne n'a été visité par les peintres flamands. Parmi les artistes que Jean II, roi de Castille, attira à sa cour, on trouve un certain Rogel de Flandre, qui peut-être n'est autre que Roger de Bruges; car, dans les archives de la chartreuse de Miraflorès, près de Burgos, il est appelé le grand et fameux Flamand [1]. Un de ses compatriotes, que les biographes

[1] Anno MCCCCXLV donavit prædicatus rex (D. Joannes II) pretiosissimum et devotum oratorium tres historias habens, nativitatem scilicet

espagnols désignent sous le nom de Juan Flamenco, peignait, de 1496 à 1499, dans la même chartreuse, deux tableaux que l'on y voit encore, et dont l'un représente plusieurs épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste, et l'autre l'Adoration des Mages [1]. M. de Keverberg, dans son livre intitulé *Ursule, princesse britannique, d'après la légende et les peintures d'Hemling*, et madame Johanna Schœpenhauer, dans sa Vie de Jean van Eyck, pensent que, dans ce Juan Flamenco, il faut reconnaître Hans Hemling, qui serait allé finir ses jours en Espagne. Cette opinion n'est pas sans quelque vraisemblance, mais elle est loin d'être fondée sur des documents positifs. Peut-être ce Juan Flamenco est-il le même que Juan de Flandes, qui orna de quelques tableaux la cathédrale de Palencia. Au XVI[e] siècle, le nombre des peintres flamands qui s'établissaient en Espagne, ou ceux qui y séjournaient passagèrement, alla toujours en augmentant [2]. Cornille Vermeyen y suivit Charles-Quint en 1534. Deux autres Flamands, maître Pierre et Franz Krutet, vécurent à Séville de 1537 à 1548. Sous le règne de Philippe II, Michel Coxcie, Antoine Moor, Christophe d'Utrecht et Antoine Pupiler, travaillèrent à Madrid. A la même époque, Pierre Campana, Antoine de Bruxelles, et Fernand Sturm,

Jesu Christi, Descensionem ipsius de cruce, quæ alias quinta angustia nuncupatur, et Apparitionem ejusdem ad matrem port resurrectionem. *Hoc oratorium a magistro Rogel, magno et famoso Flandresco, fuit depictum.* V. Fiorillo, Histoire de la peinture en Espagne, page 55 et suiv.

[1] Voyez Fiorillo, *loco citato*.

[2] Voyez Fiorillo, p. 62.

de Zirícksee, étaient occupés à Séville, et Jean Flores à Placencia et à Madrid. Ces maîtres et les tableaux envoyés par leurs compatriotes durent, on le comprend, contribuer, de la manière la plus puissante, au développement de l'art espagnol, qui, dans le XVII[e] siècle seulement, atteignit l'âge de majorité, et parla sa propre langue.

Mais ce fut dans sa patrie que Jean van Eyck exerça l'influence la plus souveraine et la plus incontestée. Il y crea une nombreuse école qui se répandit dans toutes les provinces des Pays-Bas, et qui, pendant longtemps, conserva la plus entière déférence pour ses principes.

Les successeurs immédiats de Jean van Eyck furent Roger de Bruges, Hugo van der Goes, Peter Cristophsen, Albert van Ouwater, fondateur de l'école de Harlem, et Hans Hemling, le plus considérable et le plus original de tous ses élèves et imitateurs.

Hemling, après une jeunesse fort agitée, se fit soldat. A la suite d'une blessure, il entra à l'hospice Saint-Jean, de Bruges, dont le régime lui plut, au point qu'il y prolongea sa convalescence pendant six ans. Des portraits, une Adoration des Mages, l'admirable châsse de sainte Ursule, et le Mariage mystique de sainte Catherine, si justement célèbre, furent le prix des bons soins qu'on lui prodiguait.

Les tableaux de Hemling, reproduisent d'une manière singulièrement austere, le style de van Eyck. Il donne, en général, à ses têtes, moins de grâce, mais plus d'accent et de noblesse; les personnages

Digitized by Google

sont aussi sveltes et aussi élancés, mais plus énergiquement mouvementés; son exécution est plus précise, quoique moins détaillée; quant à l'ordonnance des groupes. il observe une rigide symétrie, et il n'admet ordinairement que les acteurs indispensables. En revanche, il cherche à épuiser la partie historique de ses sujets, et, dans presque toutes ses œuvres, il aime à représenter épisodiquement les événements qui précèdent ou qui suivent l'action principale. Mais toujours l'harmonie morale la plus élevée est là pour remédier à ce désordre apparent. L'austérité de son esprit se révèle surtout dans la conception et le coloris des paysages. Si les paysages de Jean van Eyck resplendissent d'un éclat printanier, ceux de Hemling réfléchissent la maturité de l'été; la verdure y est plus sombre, les arbres y sont plus touffus, les ombres plus vigoureuses et les masses de lumière plus grandes et plus calmes.

Parmi les derniers peintres qui se rattachent plus ou moins étroitement à l'école de van Eyck, nous citerons Rogier van der Weyde, de Bruxelles; Quintin Messys, le célèbre forgeron d'Anvers; et Bartholomé van Bruyn.

Les maîtres qui leur succédèrent parurent au moment où la peinture italienne enfantait ses chefs-d'œuvre. Mais leurs productions et celles des Italiens ne diffèrent pas seulement sous le rapport de la direction particulière, de l'intention et de la disposition individuelles, mais encore sous celui de la solution satisfaisante des sujets. Une longue et riche série d'œuvres parfaitement belles naquit sur le sol

Digitized by Google

italien. Cette terre privilégiée vit se renouveler ces temps merveilleux de l'antiquité grecque, où la beauté se révéla dans toute sa splendeur, où la pensée divine s'incarna dans les formes les plus accomplies, où la dignité souveraine de l'homme fut représentée par les images les plus sublimes.

Cet élément de la suprême beauté, qui éclata avec tant de magnificence en Italie, n'était pas destiné à s'épanouir dans les contrées du Nord. Cependant les populations cisalpines n'étaient pas dépourvues des dispositions nécessaires pour comprendre et développer le beau. On voit, dans les premières périodes du style gothique ou germanique, se manifester chez quelques artistes du Nord une tendance dominante à concevoir l'idéal, et l'imperfection extrême des moyens seule les empêcher de l'exprimer clairement. Plus tard, Jean van Eyck et ses élèves, en s'attachant à la réalité, surent la colorer de ce qui pouvait la relever et l'anoblir. Ces maîtres ont une grande affinité avec les prédécesseurs de Raphaël, le Pérugin, Andrea Mantegna, Giovan Bellini, Pinturicchio. Dans les ouvrages des deux écoles de cette époque, on remarque le même degré d'expression intime, de naïve intelligence et de noblesse sympathique dans les physionomies. Les Flamands se distinguent même par une connaissance plus étendue des secrets de la technique. On pouvait donc espérer que les peintres du Nord, en conservant la vérité et la naïveté de leurs devanciers, feraient subir à leur art la même transformation qui rendit l'art italien du XVIe siècle si

Digitized by Google

parfaitement harmonieux, si parfaitement beau. Malheureusement il n'en est point arrivé ainsi, et cette époque de la peinture flamande est loin de correspondre au siècle de Léon X. Cette infériorité peut, en grande partie, être attribuée, il nous semble, à l'influence d'un principe fatal auquel on est convenu de donner le nom de *fantastique*, et qui forme un des traits fondamentaux du caractère des populations et de la nature septentrionales.

Dans le Midi, la sérénité du ciel, la transparence et la clarté de l'air, les ondulations magiques des montagnes, les efflorescences pittoresques de la végétation, enchantent les regards et remplissent l'âme d'une douce et sublime poésie.

Dans le Nord, au contraire, dans ces régions éloignées du soleil, les nuages voilent le firmament, le brouillard pèse sur les vallons; durant six mois de l'année, la terre dépouillée de ses fleurs et couverte de neige paraît dormir d'un sommeil léthargique. L'homme doit nécessairement réfléchir les objets qui l'entourent: puis, obsédé par l'image constante de la caducité et de la mort qu'il a sous les yeux, pour trouver la vie, il se jette hors du cercle où il en voit si peu. Alors il fouille dans son cœur, son âme se concentre en elle-même, et son esprit actif est excité à peupler les solitudes de créatures imaginaires. Mais lorsque la fantaisie s'aventure dans un monde sans règle et sans limites; lorsqu'elle abandonne les lois de l'organisme qui constituent le type des formes naturelles; lorsque, enfin, elle cherche à régner souverainement et arbitrairement,

Digitized by Google

on peut hardiment proclamer que l'empire du beau est en danger. Les rêveries, les songes de la fantaisie pourront se formuler en combinaisons ingénieuses et s'agiter dans une sphère attrayante; mais elles ne conduiront jamais à un sentiment pur, noble, et élevé de la beauté.

La tendance au fantastique n'est pas tout à fait étrangère aux périodes les plus anciennes de l'art septentrional, bien qu'elle n'y joue ordinairement qu'un rôle subalterne, et que, en certains cas rares, elle s'unisse aux exigences supérieures de la beauté. Elle apparaît déjà dans le caractère hyperbolique des derniers ouvrages de Meister Stephan, de Cologne, dans le célèbre Enfer de van Eyck qui décore la cathédrale de Dantzick, dans la vision du Mariage mystique de sainte Catherine, de Hemling, et dans les folles productions de Jérôme Bos, aussi bien que dans les œuvres des artistes flamands, hollandais et allemands, qui vinrent ensuite, tels que les Breughel, les Lucas de Leyde, les Albert Durer, les Albrecht Altdorfer, les Bartholomé Beham [1]. Mais pourquoi ce pernicieux élément s'est-il montré avec

[1] Toutefois la tendance au fantastique produisit entre les mains de ces derniers artistes quelques pages merveilleuses. Albert Altdorfer, surtout, tira de cet élément des effets où éclate une richesse d'imagination qu'on ne rencontre nulle part ailleurs. Il donne en général à ses œuvres un attrait si singulièrement fabuleux, un caractère d'une originalité si étrange, il déploie devant vos regards une telle multitude de phénomènes surnaturels, qu'on se laisse volontiers entraîner au milieu de ce cercle magique. Les représentations de Jérôme Bos, au contraire, épouvantent le spectateur : ce sont de véritables cauchemars que, du reste, il formule avec une verve remarquable.

Digitized by Google

plus de force que jamais, précisément dans les dernières phases du développement de l'art septentrional? Nous croyons qu'il faut en chercher la cause dans les circonstances générales de l'histoire. C'est l'esprit de protestantisme qui se révèle dans ce fait. La réforme alluma le flambeau de la science, mais éteignit le feu sacré de l'inspiration et étouffa le sentiment au profit de la pensée. Or, quand la pensée domine exclusivement, elle pousse vite aux hiéroglyphes, aux symboles. Alors une forme moins pure suffit pour traduire la pensée; alors la fantaisie, qui sert de médiatrice entre la pensée et la forme, voit se dérouler devant elle un plus libre espace, un plus vaste champ d'arbitraire. Les anciens songes fabuleux se réveillent, troublent l'imagination et contrarient sa marche sublime vers la beauté. Au milieu de ce désordre, de grands talents, sans doute, peuvent surgir; mais jamais ils n'atteignent les cimes de l'art, jamais le soleil de la beauté parfaite n'arrive à fondre la glace de leurs créations nébuleuses.

Parmi les causes qui s'opposèrent le plus à l'entier épanouissement de l'art septentrional, nous devons encore signaler la manie d'imiter et de singer les maîtres d'Italie, manie qui s'empara de tous les artistes du Nord pendant la seconde moitié du XVIe siècle. Le style sévère, calme et retenu des Jean van Eyck, des Hans Hemling, fut abandonné. Franc-Flore, les Porbus, les frères Franck, Martin de Vos, Octavius van Veen, Michel Coxcie, cessèrent d'étudier les anciens maîtres de leur pays, et s'effor-

Digitized by Google

cèrent de naturaliser en Flandre le goût italien. Ils s'inspirèrent surtout des écoles florentine et romaine où ils espéraient trouver ce qui leur manquait; mais ils ne réussirent qu'à s'approprier les types extérieurs de leurs modèles. L'idéal auquel ils s'élevèrent resta toujours un idéal purement de forme, sans importance et sans vie intérieure.

A la fin du XVIe siècle, une immense révolution s'opéra dans la peinture flamande. Après avoir affecté avec le secours du goût italien les apparences d'un art religieux, elle se modela sur les mœurs du pays. Aux riches bourgeois de Flandre, endurcis par l'industrialisme et blasés par les voluptés, il fallait de la débauche en grand. Pour les émouvoir, il fallait leur jeter devant les yeux des drames effroyables avec du sang ruisselant et des chairs palpitantes : pour les égayer, il fallait leur montrer de ces sauvages kermesses, où mâles et femelles lampent le vin et la bière, fument, ripaillent, sautent, roulent et tourbillonnent avec une frénétique ardeur. Alors surgit Pierre Paul Rubens qui, par la multiplicité et la hardiesse de ses conceptions, par la pompe et l'ampleur de son exécution et le faste de son ardent coloris, sut satisfaire à toutes les exigences de son temps. A sa suite marchèrent van Dyck, Jacques Jordaens, Abraham Diepenbeke, van Thulden, Guerard Seghers, Gaspard de Crayer.

Vers la même époque, Rembrandt intronisait définitivement en Hollande le réalisme de l'art, et tirait des ténèbres la personnalité humaine pour la couronner d'une mystérieuse auréole. Une multitude

Digitized by Google

de peintres furent entraînés par l'exemple de ce grand homme. Gerbrand van den Eeckout, Govaert Flinck, Jean Victoor, Ferdinand Bol, Nicolas Maas, furent ceux qui suivirent de plus près les principes de ce merveilleux coloriste. Mais aucun d'eux néanmoins n'obtint ses gigantesques et magiques résultats.

Une révolution nouvelle amena ensuite le règne des peintres de genre, de paysages, de marine, d'animaux, d'architecture et de nature morte. Alors florissent et prospèrent Terburg, Gérard Dow, Metzu, Mieris, Netscher, Pieter van Slingelandt, Jean Steen, Pieter de Hooch, Adrien Brauwer, les Ostade, Pieter de Laar, Wouvermans, Paul Potter, Adrien van den Velde, Albert Cuyp, Berghem, Karel Dujardin, van Goyen, Jean Wynants, Ruysdael, Hobhema, van der Neer, Backhuysen, Jean van der Heyden, Melchior Hondekoeter, van Huysum et tant d'autres maîtres, dont on ne peut malheureusement admirer les œuvres sans songer avec tristesse qu'ils se sont plu à descendre des hauteurs où brillaient leurs pères, et qu'entre leurs mains se sont dissipés les derniers débris de l'immense fortune que leur avaient amassée une longue suite de prudents ancêtres.

Digitized by Google

NOTES.

(1) Ce Martin de Hollande est peut-être le même que celui que Vasari a appelé Martino Tedesco dans la biographie de Michel-Ange; et Martino d'Anvers, dans celle de Marc-Antonio de Bologne. Voyez tom. V, p. 110 et 111, la note 6, p. 289, et t. VIII, p. 77 et 78. — Avertissons ici que Vasari a défiguré de la manière la plus étrange le nom des artistes qu'il a introduits dans cette notice. Ainsi, pour lui Michel Coxcie s'appelle *Cockisien*, Pierre Koeck, Pierre *Coe*, Schooreel, *Scoorle*, Bos de Bois-le-Duc, *Bos di Ertoghen Bosc*, Aertsen, *Arsen*, Jacques de Beuch, *Jacopo Bruca*, Guillaume Cock, *Guglielmo Cucur*, etc. Nous avons rétabli dans notre traduction la plupart de ces noms tels qu'ils doivent être; mais il y en a quelques-uns, nous l'avouons, qui sont restés pour nous de véritables hiéroglyphes. Nous les avons donc laissés tels que les donne le texte italien.

(2) Voyez le commentaire d'Antonello de Messine, tome III, sur la prétendue invention de la peinture à l'huile.

(3) Rogier florissait vers l'an 1500, il mourut en 1529.

(4) Michel Coxcie de Malines, né en 1497, mort en 1592.

(5) Martin Willemsz, né en 1498, au village d'Hemskerck, dont il prit le nom, mourut à Harlem, à l'âge de soixante-seize ans. Après avoir eu différents maîtres, il entra chez Jean Schooreel qui, bientôt jaloux du talent de son disciple, le chassa de son atelier. Martin était tellement estimé, que l'an 1572, les Espagnols qui assiégeaient Harlem lui permirent de sortir de la ville et de se retirer à Amsterdam chez son élève Rawaert. Martin légua, par son testament, une somme dont les revenus devaient servir à doter chaque année plusieurs jeunes filles de son village, sous la condition expresse que le jour de la noce, les mariés iraient danser sur sa fosse. Cette cérémonie a été exactement observée jusqu'à nos jours.

(6) Vasari a déjà parlé de Jérôme Kock, dans la biographie de Marc-Antonio. Voyez tome VIII.

(7) Jean van Kalcker mourut en 1546.

Digitized by Google

(8) Quintin Messys, dit le maréchal d'Anvers, parce qu'il exerça ce métier jusqu'à l'âge de vingt ans, naquit à Anvers, et mourut vers l'an 1529, dans un âge très-avancé.

(9) Joseph van Cleef naquit à Anvers. On ignore la date de sa naissance et celle de sa mort; mais on croit qu'il fut reçu à l'Académie d'Anvers, en 1511. L'orgueil le poussa à la folie. Il avait une si grande opinion de lui-même, écrit Descamps, qu'en Espagne, ayant été présenté au roi par son peintre Antoine Moor, il souffrait de voir qu'on préférait les ouvrages du Titien aux siens; il devint furieux, et dit tant d'injures à Antoine Moor, qu'à la fin ce peintre l'abandonna. Sa folie augmenta toujours, et on le vit courir dans les rues avec un habit verni de térébenthine. Il fit encore d'autres extravagances, mais les plus fâcheuses furent qu'à mesure qu'il put retrouver ses tableaux, il les mit en pièces ou les gâta. Il peignait ses panneaux des deux côtés, afin qu'en les retournant on ne vît rien de désagréable. Sa famille le fit enfermer. — Descamps, *Vies des Peintres flamands*.

(10) Lambert Susterman, né à Liége, vers 1506, florissait vers 1550.

(11) Sandrart et Descamps font naître Patenier à Dinan.

(12) Jean Schooreel naquit l'an 1495, dans le bourg de Schooreel, près d'Alemaër, en Hollande. Il mourut à Utrecht, en 1562. Franc-Flore le nomme le flambeau des peintres flamands.

(13) Pierre Breughel, dit le vieux, né à Breughel, près de Breda, florissait en 1505. L'année de sa naissance et celle de sa mort ne sont pas connues.

(14) Pierre Koeck d'Aelst naquit en 1500, et mourut en 1553. Il traduisit les OEuvres de Serlio en flamand, et non en allemand comme le dit Vasari.

(15) Wilhelm Key entra à l'Académie en 1540. Il mourut de peur le 5 juin 1568. Voyez Sandrart, page 255.

(16) Antoine Moor, né à Utrecht, mourut à Anvers en 1588, à l'âge de soixante-seize ans.

(17) Martin de Vos naquit à Anvers, en 1520; et mourut dans la même ville, en 1604. Il fut élève du Tintoret.

Digitized by Google

(18) Jacques Grimmer florissait en 1540. Il est auteur de quelques poésies.

(19) Hans ou Jean Bol naquit à Malines, en 1534, et mourut à Amsterdam, en 1583.

(20) Pierre Aertsen naquit à Amsterdam, en 1519, et mourut dans la même ville, en 1573.

(21) C'est-à-dire, Lambert Zustris ou Susterman.

(22) Lambrecht van Oort d'Amersfoort, peintre et architecte, naquit vers l'an 1520. Il fut admis dans la corporation des peintres d'Anvers, l'an 1547.

(23) Gilles et François Mostaert naquirent dans la petite ville d'Ulst, près d'Anvers. Ils entrèrent tous deux dans l'Académie d'Anvers en 1555. François mourut jeune, et Gilles dans un âge très-avancé, en 1601, suivant Descamps, ou en 1598, suivant Sandrart.

(24) Pierre Porbus naquit à Gouda, et mourut en 1583. Il fut le premier maître du célèbre François Porbus, son fils.

(25) L'annotateur de l'édition romaine du Vasari prétend que ce Guérardest le même que Gérard Honthorst, surnommé *della Notte*. Nous nous bornerons à faire observer que Honthorst naquit en 1592, c'est-à-dire, dix-huit ans après la mort de notre auteur. Il est probable que ce Guérard n'est autre que Guérard Horebout, nommé à tort par Vasari Lucas Hurembout.

(26) Vasari commet une erreur en distinguant Lambert Lombard de Lambert Suavius.

Digitized by Google



Digitized by Google

DES

ACADÉMICIENS DU DESSIN,

PEINTRES, SCULPTEURS ET ARCHITECTES.

Après avoir écrit la vie des peintres, des sculpteurs et des architectes les plus célèbres que la mort a frappés depuis Cimabue jusqu'à nos jours, après avoir parlé en maintes occasions de divers maîtres vivants, il me reste quelques mots à dire sur les artistes de notre Académie de Florence, auxquels je n'ai pu consacrer encore une attention suffisante. Il est convenable de commencer par les principaux et les plus âgés d'entre eux : je m'occuperai donc d'abord d'Agnolo, surnommé le Bronzino, peintre florentin, très-habile et digne de tous les éloges imaginables.

Le Bronzino demeura plusieurs années auprès du Pontormo, et s'appropria si bien sa manière que souvent on confondit leurs ouvrages. Il est vraiment étonnant que le Bronzino ait saisi de la sorte le style du Pontormo; car ce dernier était si sauvage et si étrange même avec ses plus chers élèves, qu'il ne leur permit jamais de voir ses peintures avant

Digitized by Google

qu'elles ne fussent achevées complétement. Néanmoins la patience et le dévouement d'Agnolo forcèrent le Pontormo à l'aimer comme un fils.

Les premières productions importantes de la jeunesse du Bronzino se trouvent à la chartreuse de Florence, dans deux arcs placés l'un au dedans et l'autre au dehors d'une porte qui conduit du grand cloître au chapitre. L'arc extérieur renferme une Piété et deux anges à fresque, et l'arc intérieur un saint Laurent nu peint à l'huile sur le mur. Cet essai présagea les éminentes qualités que notre artiste devait développer plus tard.

A Santa-Felicità de Florence, dans la chapelle de Lodovico Capponi, il fit, à l'huile, deux Évangélistes dans deux médaillons circulaires et quelques personnages sur la voûte.

Dans le cloître de l'abbaye des moines noirs de Florence, il exécuta une fresque représentant saint Benoît se jetant nu sur des épines.

Dans le jardin des religieuses connues sous le nom de Poverine, il peignit à fresque un magnifique tabernacle, contenant l'Apparition du Christ à Madeleine.

A la Santa-Trinità, on voit, sur le premier pilastre que l'on rencontre en entrant à droite, un tableau à l'huile, où le Bronzino figura, avec beaucoup de soin, le Christ mort, la Vierge, saint Jean et sainte Marie-Madeleine. Tout en s'occupant de ces travaux, Agnolo conduisit à fin des portraits et d'autres tableaux qui le mirent en grande réputation.

Après le siége de Florence, le Bronzino se rendit

Digitized by Google

à Pesaro, auprès de Guidobaldo, duc d'Urbin, qui l'employa à décorer un clavecin, comme nous l'avons dit ailleurs. Il fit, en outre, le portrait de ce seigneur et celui d'une fille de Matteo Sofferoni. Il peignit aussi à l'huile, dans les voussures d'une salle de la villa ducale de l'Imperiale, quelques figures à l'huile, auxquelles il en aurait ajouté d'autres, s'il n'eût point été rappelé à Florence par Jacopo Pontormo pour aider ce maître à terminer la salle de Poggio-a-Caiano.

A son arrivée à Florence, Agnolo fit, pour Messer Giovanni de Statis, une petite Madone d'une ravissante beauté, et peu de temps après, pour Monsignor Giovio, son ami, le portrait d'Andrea Doria. Il orna ensuite les lunettes d'une chambre de la maison de Bartolommeo Bettini des portraits de Dante, de Pétrarque et de Boccace. Lorsqu'il eut achevé ces tableaux, il reproduisit les traits de Bonaccorso Pinadori, d'Ugolino Martelli, de Messer Lorenzo Lenzi, aujourd'hui évêque de Fermo, de Pier-Antonio Bandini et de sa femme, et d'une foule d'autres personnages qu'il serait trop long d'énumérer. Il suffit de dire que tous ces portraits sont très-ressemblants, et d'un fini qui ne laisse rien à désirer.

Pour Bartolommeo Panciatichi, Agnolo exécuta deux grands tableaux de Vierges merveilleusement beaux. On lui doit encore les portraits de Bartolommeo et celui de sa femme, auxquels il ne manque que le souffle. Pour le même citoyen, il peignit un Christ en croix d'une telle perfection, qu'il est évi-

Digitized by Google

dent qu'il eut devant les yeux un cadavre crucifié.

A San-Casciano, villa qui appartient à Matteo Strozzi, le Bronzino représenta à fresque, dans un tabernacle, une Piété et plusieurs anges.

Pour Filippo d'Averardo Salviati, il fit en petit une Nativité du Christ d'une beauté sans égale, comme chacun a pu en juger par la gravure qui en a été publiée[1]; et pour Maestro Francesco Montevarchi, savant physicien, une Madone et plusieurs petits tableaux très-gracieux. Le Bronzino aida, comme nous l'avons dit ailleurs, le Pontormo, son maître, à décorer la villa Careggi, et figura, dans les pendentifs, la Fortune, la Renommée, la Paix, la Justice, la Prudence et quelques enfants.

Lorsque le duc Cosme eut succédé au duc Alexandre, le Bronzino aida encore le Pontormo à peindre la loggia de Castello. Lors des noces de l'illustrissime doña Leonora de Tolède, il fit deux tableaux en clair-obscur dans la cour du palais Médicis, et orna le piédestal du cheval du Tribolo de divers sujets tirés de la vie du seigneur Jean de Médicis. Ces peintures dévoilèrent le talent de notre artiste au duc, qui le chargea de décorer, dans le palais ducal, une petite chapelle destinée à la noble duchesse. Sur la voûte de cette chapelle, le Bronzino représenta quelques Enfants, avec saint François, saint Jérôme, saint Michel, ange, et saint Jean; et sur trois des parois, trois sujets empruntés à l'histoire de Moïse. Sur la paroi où se trouve la

[1] Cette gravure a été exécutée par Giorgio de Mantoue.

porte, on voit Moïse guérissant les Hébreux de la morsure des serpents; sur la paroi qui est percée d'une fenêtre, les Hébreux recueillant la manne dans le désert; et enfin, sur la troisième paroi, la submersion de Pharaon dans la mer Rouge.

Ces fresques furent exécutées avec tout le soin imaginable. Le Bronzino orna l'autel d'un Christ mort, soutenu par la Vierge; mais le duc Cosme envoya ce tableau, comme une chose précieuse, à Granvelle, le plus grand personnage qu'il y eut alors auprès de l'empereur Charles-Quint. Le Bronzino reproduisit aussitôt le même sujet, et le mit sur l'autel, entre un ange Gabriel et une Vierge recevant l'annonce de sa mission divine. Ces deux derniers tableaux remplacèrent un saint Jean-Baptiste et un saint Cosme, que la duchesse ordonna de transporter dans sa galerie, lorsque l'on enleva le Christ mort. Le seigneur duc, ayant vu que le Bronzino avait un talent tout particulier pour peindre d'après nature, se fit représenter par lui, couvert d'une armure blanche, et la main posée sur un casque. Il lui demanda aussi le portrait de la duchesse, sa femme, et celui de son fils, don Francesco, prince de Florence. A peu de temps de là, le Bronzino exécuta un second portrait de la duchesse, qu'il représenta auprès du signor don Giovanni, son fils. Il peignit, en outre, la jeune Bia, fille naturelle du duc, et tous ses autres enfants, la belle signora donna Maria, le prince don Francesco, le signor don Giovanni, don Garzia et don Ernando. Tous ces portraits sont dans la galerie de Son Excellence, ainsi que

ceux de don Francesco, de Tolède, de la mère du duc, et d'Ercole, duc de Ferrare. Le Bronzino fit encore, dans le palais, de magnifiques décorations de théâtre, deux années consécutives, pour les fêtes du carnaval. Il envoya en France un tableau d'une beauté singulière, renfermant Vénus embrassée par Cupidon, et accompagnée d'un côté par le Plaisir et les Amours, et de l'autre côté par la Fraude, la Jalousie, et diverses passions.

Le seigneur duc, après avoir fait commencer les cartons des tapisseries de la salle du conseil des Deux cents par le Pontormo et par le Salviati qui représentèrent, le premier, deux sujets et le second un seul sujet de l'histoire de Joseph, ordonna que l'entreprise fût continuée par le Bronzino. Notre artiste mena à bonne fin quatorze morceaux; mais l'énorme perte de temps que lui causa ce travail l'engagea à confier l'exécution de la plupart des cartons à Raffaello dal Colle, auquel il se contenta de fournir des dessins.

Giovanni Lanchini ayant construit en face de la chapelle des Dini, à Santa-Fiore de Florence, une somptueuse chapelle où il éleva son tombeau en marbre, pria le Bronzino d'y peindre la Descente du Christ aux limbes. Le Bronzino consacra à cet ouvrage toute l'application dont est capable celui qui brûle d'acquérir de la gloire. Il représenta, dans des attitudes d'une variété et d'une beauté rares, une foule d'hommes, de femmes, d'enfants, de vieillards et de jeunes gens. Parmi les hommes il introduisit les portraits de Jacopo Pontormo, du fameux aca-

Digitized by Google

démicien Giovambattista Gello, et du peintre Bacchiacca; et parmi les femmes, ceux de deux nobles et jeunes Florentines, dont la beauté et la vertu sont dignes de n'être jamais oubliées, Madonna Costanza da Sommaia, épouse de Giovambattista Doni, et Madonna Cammilla Tedaldi del Corno.

Peu de temps après, le Bronzino termina une grande Résurrection du Christ, qui fut placée à la Nunziata, dans la chapelle qui appartient à Jacopo et à Filippo Guadagni. C'est à cette époque qu'il acheva le tableau que l'on substitua dans la chapelle du palais à celui qui fut envoyé à Granvelle. Puis il fit pour le signor Alamanno Salviati un Satyre et une Vénus qu'il est facile de reconnaître pour la déesse de la beauté.

Bronzino fut ensuite appelé par le duc à Pise où il peignit quelques portraits pour Son Excellence et un sujet de Vierge pour Luca Martini, son intime ami. Dans ce dernier tableau il représenta Luca portant une corbeille de fruits, par allusion à la fertilité que cet honorable citoyen avait répandue autour de Pise en présidant au desséchement des eaux et des marais qui rendaient le pays stérile et insalubre. Bronzino ne partit pas de Pise sans que le fabricien Raffaello del Setaiuolo lui eût commandé un tableau pour une des chapelles de la cathédrale. Notre artiste peignit le Christ avec sa croix, entouré d'une foule de saints, parmi lesquels est un saint Barthélemi écorché d'une vérité effrayante. Cette composition est belle dans toutes ses parties. Elle fut mise dans une chapelle à la place qu'occupait un tableau

de Benedetto de Pescia, élève de Jules Romain.

Agnolo représenta ensuite, par l'ordre du duc Cosme, le nain Morgante nu et en pied, sous deux aspects différents, c'est-à-dire de face sur l'un des côtés du tableau et de dos sur l'autre côté. Cette figure, à membres monstrueux, est merveilleusement peinte. Bronzino fit également le portrait de Ser Carlo Gherardi de Pistoia, son ami d'enfance, qui lui doit en outre une Madone d'un relief extraordinaire et une superbe Judith mettant dans une corbeille la tête d'Holopherne. Ce dernier tableau est accompagné d'un couvercle sur lequel on voit la Prudence se regardant dans un miroir.

Lorsque le duc fut parvenu à l'âge de quarante ans, Bronzino exécuta le portrait de Son Excellence et celui de la duchesse, qui tous deux ne pouvaient être plus ressemblants.

Giovambattista Cavalcanti, ayant construit à Santo-Spirito de Florence, en marbres précieux amenés d'outre-mer à grands frais, une chapelle où il déposa les restes mortels de son père Tommaso, y fit sculpter, par Fra Giovan'-Agnolo Montorsoli, le buste de son père, et peindre par le Bronzino l'Apparition du Christ à Marie-Madeleine. Au fond de cette composition on aperçoit les deux autres Maries. Toutes ces figures sont étudiées avec un soin incroyable.

Jacopo Pontormo ayant laissé inachevée la chapelle de San-Lorenzo, Bronzino fut chargé par le duc de la conduire à fin. Il termina d'abord une foule de figures nues qui manquaient au premier

Digitized by Google

plan du Déluge, puis au bas de la Résurrection des morts, il couvrit de personnages, d'une rare beauté, un espace qui avait une brasse de hauteur, et comprenait toute la largeur de la façade; enfin il termina entre les fenêtres un saint Laurent nu, couché sur une grille et environné d'enfants. Dans cet ouvrage, le Bronzino se montra bien supérieur au Pontormo son maître, dont il fit le portrait dans un coin de la chapelle, à droite du saint Laurent.

Le duc lui commanda ensuite une Déposition de croix qu'il envoya à Porto-Ferraio dans l'île d'Elbe, au couvent des Récollets, et une Nativité du Christ pour l'église des chevaliers de Santo-Stefano, récemment bâtie, ainsi que le palais et l'hôpital du même ordre, d'après les plans de Vasari. Ces deux tableaux se distinguent par la correction du dessin, la richesse de l'invention, le charme du coloris et le fini de l'exécution qui ne pourrait être poussé plus loin.

Le Bronzino a peint sur des plaques d'étain de dimension uniforme tous les grands personnages des deux branches de la famille Médicis, depuis Giovanni di Bicci et Cosme l'Ancien, jusqu'à la reine de France, et depuis Laurent, frère de Cosme l'Ancien, jusqu'au duc Cosme. Tous ces portraits sont rangés derrière la porte d'un cabinet que Vasari a construit dans les nouveaux appartements du palais ducal, et qui renferme une foule de statues antiques en marbre et en bronze, de petites peintures modernes, de miniatures précieuses et de médailles

Digitized by Google

d'or, d'argent et de bronze. Les portraits dont nous venons de parler sont tous d'une ressemblance extrême; aussi est-ce une chose vraiment digne de remarque que le Bronzino, au lieu de perdre son talent en vieillissant, comme la plupart des artistes, le voit au contraire s'augmenter à mesure qu'il avance en âge.

Tout récemment encore, Agnolo a fait, pour son intime ami don Silvano Razzi, religieux camaldule du monastère degli Angeli, de Florence, une sainte Catherine qui n'est inférieure à aucun de ses autres ouvrages, et à laquelle il ne manque, pour ainsi dire, que le souffle, et cette parole dont elle se servit, jusqu'à son dernier soupir, pour confesser le Christ, son époux divin. C'est donc à bon droit que don Silvano estime ce tableau plus que tous ceux qu'il possède.

Agnolo a exécuté, en outre, un portrait du cardinal Jean de Médicis, qui fut envoyé à la cour de l'empereur à la reine Jeanne, puis celui du seigneur don François, prince de Florence, dont la ressemblance et le fini sont extraordinaires.

Lors du mariage de la reine Jeanne d'Autriche, le Bronzino peignit, sur trois grandes toiles, qui furent placées sur le pont alla Carraia, divers sujets des noces d'Hyménée. Ces tableaux étaient d'une telle beauté, qu'ils méritaient d'être conservés éternellement, au lieu d'être employés comme une décoration temporaire.

Il y a peu de mois, Bronzino a terminé, pour le prince, un petit tableau qui n'a pas son pareil, et

Digitized by Google

que l'on serait vraiment tenté de prendre pour une miniature.

Aujourd'hui, malgré ses soixante-cinq ans, Agnolo est encore tellement passionné pour l'art, qu'il a commencé, suivant le désir du duc, deux fresques dans l'église de San-Lorenzo, près de l'orgue.

Agnolo a cultivé et cultive encore avec succès la poésie. Il a composé un grand nombre de *capitoli*[1] et de sonnets, dont une partie a été publiée; mais il s'est surtout distingué dans le berniesque, car maintenant il n'y a personne qui l'égale dans ce genre, ainsi qu'on le verra un jour, si, comme on l'espère, on imprime ses œuvres complètes[2].

Le Bronzino a un caractère plein de douceur et d'affabilité. Il s'est montré dévoué à ses amis, honorable dans toutes ses actions, et généreux autant qu'un noble artiste comme lui doit l'être. Jamais il n'a fait de tort à personne, et il a toujours témoigné beaucoup d'amitié aux artistes de talent : c'est ce que je puis affirmer, moi, qui suis étroitement

[1] *Capitolo*, pièce de poésie italienne du style badin ou satirique, composée de tercets.

[2] Bronzino occupa un rang distingué parmi les poëtes de son temps. Ses poésies furent imprimées, et on lit dans le recueil du Bottari quelques-unes de ses lettres sur la peinture. Il y examine *si la sculpture est plus noble que la peinture*, question alors vivement débattue. Il donne la préférence à son art. On trouve dans le même volume d'autres lettres écrites en faveur de l'opinion contraire. Le Buonarroti, interrogé par le Varchi, ne voulut pas se prononcer. Après la mort du Buonarroti, de nouvelles discussions s'élevèrent entre les peintres et les sculpteurs, et l'on vit paraître des compotions en prose et en vers sur ce sujet. Le Lasca écrivit en faveur de la peinture ; le Cellini prit la défense de la sculpture.

Digitized by Google

lié avec lui depuis quarante-trois ans, c'est-à-dire depuis l'an 1524 jusqu'à ce jour. J'ai commencé à le connaître et à l'aimer quand il travaillait à la chartreuse avec le Pontormo, duquel j'étais alors occupé à dessiner les ouvrages [1].

Les disciples du Bronzino sont nombreux; mais le premier de tous (pour parler à présent de nos académiciens) est Alessandro Allori, qu'il traita constamment comme son propre enfant, et non comme son élève. Un bon père et son fils ne vivraient point autrement que le Bronzino et Alessandro ont vécu et vivent ensemble.

Alessandro Allori n'est encore âgé que de trente ans, et déjà il à prouvé, dans quantité de tableaux et de portraits, qu'il est un digne élève de son maître, et qu'il n'épargne aucun effort pour arriver à la perfection que l'on attend d'un génie supérieur. Dans la chapelle des Montaguti, à la Nunziata, il a peint à l'huile, avec un soin extrême, le tableau de l'autel, et à fresque les parois et la voûte. Le tableau représente la Vierge à côté du Christ, lequel juge les bons et les méchants au jour suprême. Ces figures sont tirées du Jugement dernier de Michel-Ange. A chaque angle du tableau est un Prophète ou un Évangéliste; sur la voûte sont des Sibylles et des Prophètes, où l'on reconnaît qu'Alessandro a

[1] Agnolo Bronzino mourut à l'âge de soixante-neuf ans, et fut inhumé à San-Cristofano. Allessandro Allori, son élève, prononça une oraison funèbre en son honneur dans la salle de l'Académie du dessin. — Le musée du Louvre possède un tableau du Bronzino qui représente le Christ apparaissant à Marie-Madeleine.

Digitized by Google

cherché à imiter les nus de Michel-Ange. Sur la paroi que l'on rencontre à gauche, en marchant vers l'autel, on voit le Christ enfant discutant dans le temple avec les docteurs. L'attitude du Christ montre qu'il répond à une question. Ses paroles sont attentivement écoutées par les docteurs et par d'autres personnages, parmi lesquels Alessandro introduisit les portraits de plusieurs de ses amis. Sur l'autre paroi il représenta avec talent Jésus chassant les vendeurs du temple. Au-dessus de ces deux fresques sont divers sujets empruntés à l'histoire de la Vierge. Les figures de la voûte ne sont pas très-grandes, mais infiniment gracieuses. Les édifices et les paysages qu'Alessandro a joints à ces compositions révèlent son application et son amour de l'art. En face du tableau de l'autel, Allori représenta la seconde vision d'Ézéchiel. Il choisit le moment où le prophète aperçoit une multitude d'ossements qui se couvrent de chair et de muscles. Ce sujet lui permit de montrer combien il s'attachait à étudier l'anatomie du corps humain. Ce vaste travail et les ouvrages qu'il exécuta lors des noces de Son Altesse ont fait concevoir de lui de hautes espérances, qu'ont encore fortifiées différentes productions moins importantes, et, entre autres, un charmant petit tableau dans le genre de la miniature, qu'il a terminé dernièrement pour don François, prince de Florence.

Le jeune Giovanmaria Butteri, autre élève du Bronzino, a aussi déployé beaucoup d'habileté dans les tableaux dont il fut chargé à l'occasion des ob-

Digitized by Google

sèques de Michel-Ange, et de l'entrée de la sérénissime reine Jeanne à Florence.

Cristofano dell' Altissimo a d'abord été élève du Pontormo, puis du Bronzino. Après avoir fait, dans sa jeunesse, maints tableaux à l'huile et quelques portraits, il fut envoyé à Como, par le seigneur duc Cosme, pour copier, dans le précieux musée de monsignor Giovio, une foule de portraits de personnages illustres. Cristofano s'est consacré tout entier à l'accomplissement de cette tâche. Les portraits de papes, d'empereurs, de rois, de princes, de capitaines, de littérateurs, et, en un mot, d'hommes célèbres de tout genre dont il a enrichi la galerie du duc, sont aujourd'hui au nombre de plus de deux cent quatre-vingts. Le Giovio et le duc ont véritablement rendu un éminent service en formant ces collections; car maintenant, non-seulement les princes, mais encore les particuliers peuvent orner leurs appartements des images des grands hommes qui leur sont chers, soit à cause de leur patrie ou de leur famille, soit à tout autre titre. Cristofano s'est presque exclusivement renfermé dans cette spécialité, qui suffit largement à lui procurer honneur et profit.

Le Bronzino compte aussi, parmi ses élèves, Stefano Pieri et Lorenzo dello Sciorina qui, par les travaux qu'ils ont exécutés pour les obsèques de Michel-Ange et les noces de Son Altesse, ont bien mérité d'être académiciens.

Battista Naldini, dont nous avons déjà parlé ailleurs, a appartenu à l'école du Pontormo et à celle

Digitized by Google

du Bronzino. Après la mort du Pontormo, il passa quelque temps à Rome où, grâce à son ardeur pour l'étude, il acquit une rare habileté, comme le témoignent les nombreux ouvrages qu'il a faits pour le très-révérend don Vincenzio Borghini, par lequel il fut puissamment protégé, ainsi que Francesco da Poppi, jeune académicien de grande espérance qui s'est brillamment distingué lors des noces de Son Altesse. Battista a été employé pendant plus de deux ans par Vasari à décorer le palais ducal de Florence où les nombreux rivaux qu'il y a rencontrés n'ont pas été sans exercer une heureuse influence sur son talent : aussi n'est-il aujourd'hui inférieur à aucun de nos jeunes académiciens. Battista a le travail prompt et facile; précieuse qualité que l'on ne saurait trop apprécier. Il a laissé dans une chapelle de l'abbaye des Moines noirs de Florence un Portement de croix où l'on remarque une foule de bonnes figures. Il est actuellement occupé à d'autres ouvrages qui lui vaudront une éclatante réputation.

De tous les artistes que nous venons de passer en revue, aucun ne l'emporte en génie, en talent et en mérite, sur Maso Manzuoli, dit Maso da San-Friano, jeune peintre âgé de trente ou de trente-deux ans environ. Maso eut pour maître l'académicien Pierfrancesco, fils de Jacopo di Sandro, dont nous avons parlé ailleurs. Il a montré ce qu'il sait et ce que l'on doit attendre de lui dans maintes peintures, et tout dernièrement encore dans deux tableaux qui se distinguent par la richesse de l'in-

Digitized by Google

vention, la correction du dessin et l'harmonie du coloris. L'un de ces tableaux orne l'église de Santo-Apostolo de Florence et renferme la Nativité du Christ; l'autre, qui est aussi beau que s'il eût été l'œuvre d'un maître vieilli sous le harnais, est dans l'église de San-Piero-Maggiore, et représente la Vierge visitant sainte Élisabeth. Ce sujet ne saurait être traité avec plus de goût et de bonheur; les têtes, les draperies, les attitudes des personnages, les accessoires d'architecture et les moindres détails ont une élégance et une grâce inexprimables. Maso fit aussi, en qualité d'académicien, à l'occasion des obsèques de Michel-Ange et des noces de la reine Jeanne, plusieurs tableaux d'une beauté remarquable.

Bien que Michele et Carlo da Loro soient académiciens, je ne parlerai point d'eux ici; car je leur ai déjà consacré une suffisante attention dans la biographie de Ridolfo Ghirlandaio et en divers endroits de ce livre.

Le Ghirlandaio compte plusieurs élèves parmi nos académiciens, tels qu'Andrea del Minga, Girolamo di Francesco Crocifissaio, et Mirabello de Salincorno dont les tableaux à l'huile, les fresques et les portraits présagent le plus bel avenir. Francesco et Mirabello ont exécuté de compagnie, il y a quelques années, des fresques estimables dans l'église des Capucins, hors de Florence. Mirabello a peint une foule de portraits que l'on trouve chez les gentilshommes de Florence et entre autres celui de l'illustrissime prince qu'il a reproduit plus d'une fois. Le

Digitized by Google

Flamand Frédéric (Zustris), fils de Lambert d'Amsterdam, et gendre du padouan Cartaro, est un de ceux qui ont fait le plus d'honneur à notre académie lors des obsèques de Michel-Ange et des noces de Son Altesse. On remarque dans ses tableaux à l'huile, grands et petits, l'élévation du style, la correction du dessin et l'entente de la composition. Si déjà il a su acquérir de la gloire, il n'est pas douteux qu'il en acquerra encore davantage; car il travaille avec une rare assiduité à Florence, sa patrie d'élection, où les jeunes gens ne manquent jamais de rivaux qui stimulent activement leur ardeur.

Bernardo Timante Buontalenti a aussi donné des preuves d'un beau génie et d'une fécondité extraordinaire. Il étudia, dans sa jeunesse, les éléments de la peinture sous la direction du Vasari. Ses progrès ont été si rapides, que déjà depuis maintes années il est employé au service de l'illustrissime seigneur don François de Médicis, prince de Florence. Il a fait pour Son Excellence une foule de portraits et de petits sujets en miniature dans le genre de don Giulio Clovio. Pour le même prince, il a construit un cabinet décoré de compartiments d'ébène et de colonnes de lapis, d'héliotrope et de jaspe d'Orient, enrichies de bases et de chapiteaux d'argent ciselés. Des joyaux, des ornements d'argent, des figurines et des miniatures précieuses ajoutent à la beauté de ce cabinet. Entre des Termes accouplés sont des statuettes d'or et d'argent séparées par des compartiments d'agate, de jaspe, d'héliotrope, de sardoine,

Digitized by Google

de cornaline et de diverses pierres fines dont l'énumération serait trop longue. Il suffit de dire que Bernardo a déployé dans ce travail, qui ne tardera pas à être achevé, le talent le plus souple et le plus varié. Il a exécuté pour le prince différents instruments de mécanique fort ingénieux, et il a trouvé le moyen de fondre facilement le cristal de montagne, de le purifier et d'en former des vases de plusieurs couleurs. Bientôt Bernardo montrera qu'il n'est étranger à rien; car il aura terminé dans peu des vases de porcelaine aussi parfaits que ceux de l'antiquité. Giulio d'Urbin, aujourd'hui au service d'Alphonse II, duc de Ferrare, est un maître consommé en cet art. Il fait des vases en terre de plusieurs sortes et en porcelaine, vraiment étonnants et d'un galbe merveilleux. De plus il compose avec la même matière des carreaux durs et polis, à quatre pans, octogones et circulaires, imitant le marbre à s'y tromper. Tous ces procédés sont connus de notre prince. — Son Excellence a fait commencer un petit tableau en pierres fines richement encadré, destiné à servir de pendant à une mosaïque du duc Cosme son père. Il y a peu de temps, on a achevé, d'après un dessin de Vasari, un précieux petit tableau fixé sur un albâtre oriental et formé de grands morceaux de jaspe, d'héliotrope, de cornaline, de lapis, d'agate et d'autres pierres précieuses d'une valeur de vingt mille écus. Ce travail a été mené à fin par l'habile Bernardino Porfirio de Leccio, lequel a également exécuté d'après un dessin de Vasari, pour Messer Bindo Altoviti, un petit tableau octogone en

Digitized by Google

jaspe encastré dans de l'ébène et de l'ivoire. Ce Bernardino est maintenant au service de Leurs Excellences. Mais revenons à Bernardo Timante. La vaste toile qu'il peignit pour les obsèques de Michel-Ange a désabusé bien des gens qui le croyaient à tort incapable de faire les grandes figures aussi bien que les petites. Bernardo s'est pareillement distingué lors des noces de notre prince, dans quelques mascarades, dans le Triomphe des songes et dans les intermèdes de la comédie qui fut représentée dans le palais. Si, dans sa jeunesse (bien qu'il n'ait pas encore trente ans), il eût consacré à la peinture tout le temps qu'il dépensa à étudier l'art des fortifications, il posséderait aujourd'hui un talent surprenant. Toutefois, tel est son mérite, que l'on espère le voir arriver, quoique un peu tard, au but qu'il aurait dû déjà atteindre; et cela lui sera d'autant plus facile, que le duc ne cesse point de lui confier d'honorables et importantes entreprises.

Parmi nos académiciens n'oublions pas le Flamand Giovanni della Strada (Jean Straet), qui joint à la correction du dessin la richesse de l'invention et un bon coloris. Grâce aux progrès qu'il a faits pendant les dix années qu'il a passées à peindre en détrempe, à fresque et à l'huile, dans le palais, sous la direction et d'après les dessins de Giorgio Vasari, il peut aller de pair avec le plus habile des artistes qui sont au service du seigneur duc. Aujourd'hui Giovanni est principalement occupé à exécuter des cartons pour des tapisseries qui doivent s'harmoniser avec les sujets que Vasari a peints

Digitized by Google

dans les appartements du palais. Pour les salles de Saturne, d'Opis, de Cérès, de Jupiter et d'Hercule, Giovanni a fait environ trente cartons d'une beauté ravissante. Nous en dirons autant des cartons des tapisseries destinées aux quatre chambres habitées par la princesse. Ces chambres sont dédiées aux vertus des femmes et sont ornées de sujets empruntés aux histoires romaine, juive, grecque et toscane. On doit encore à Giovanni les cartons du salon, où est peinte la Vie de l'homme, et ceux des cinq chambres habitées par le prince, et dédiées à David, à Salomon, à Cyrus et à d'autres personnages. Pour vingt salles du palais de Poggio-a-Caiano, il a représenté, de la manière la plus originale et la plus heureuse, tous les genres de chasse et de pêche. Ses animaux, ses oiseaux, ses poissons, ses paysages, ses chasseurs à pied et à cheval, ses pêcheurs nus, et ses oiseliers diversement costumés, révèlent un rare talent. On voit que Giovanni s'est approprié le style italien avec la pensée de vivre et de mourir à Florence, au service de ses illustrissimes seigneurs et en compagnie de Vasari et des autres académiciens.

Jacopo, fils de maestro Piero Zucca, jeune académicien, âgé de vingt-cinq ou vingt-six ans, a été, comme Giovanni, élève de Vasari, qu'il a aidé à exécuter la plupart des peintures du palais, et entre autres, celles du plafond de la grande salle. Grâce à son travail assidu, il est devenu si bon dessinateur et si habile coloriste, qu'il peut aujourd'hui être compté parmi les jeunes peintres les plus dis-

Digitized by Google

tingués de notre Académie. Les ouvrages pleins de sentiment, de hardiesse, d'élégance et de bon goût qu'il a faits pour les obsèques de Michel-Ange, les noces de Son Altesse, et pour divers de ses amis, lui ont valu une réputation qu'il saura certainement augmenter par des productions dont sa patrie pourra s'enorgueillir autant que de celles de tout autre peintre.

Santi di Tito est un des jeunes peintres les plus habiles de l'Académie. Après avoir étudié plusieurs années à Rome, il est venu se fixer à Florence, qu'il regarde comme sa patrie, bien que sa famille soit de Borgo-San-Sepolcro. Lors des obsèques du Buonarroti et des noces de la sérénissime princesse, Santi di Tito exécuta plusieurs belles peintures; mais il déploya, sans contredit, plus de talent, lorsqu'il représenta, en clair-obscur, avec un soin incroyable, sur d'immenses toiles, des sujets tirés de l'histoire des hommes célèbres de la maison Orsina. Ces grisailles étaient destinées à orner le théâtre que l'illustrissime signor Paolo Giordano Orsino, duc de Bracciano, fit construire, à l'occasion des mêmes noces, sur la place de San-Lorenzo. On se rendra encore mieux compte du mérite de Santi di Tito, en voyant les deux tableaux qu'il a laissés, l'un à Ognissanti, et l'autre dans la chapelle des Guardi, à San-Giuseppo, derrière Santa-Croce. Le premier renferme la Vierge, saint Jérôme et d'autres saints, et le second, la Nativité du Christ. Dans cette dernière composition, on remarque plusieurs portraits d'après nature. Santi di Tito a, en outre,

Digitized by Google

exécuté une foule de Madones et de portraits, à Rome et à Florence. On voit aussi quelques peintures de sa main au Vatican, comme nous l'avons noté ailleurs.

FIN DU TOME NEUVIÈME.

Digitized by Google

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TOME NEUVIÈME.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

Digitized by Google

VIES

DES PEINTRES

SCULPTEURS ET ARCHITECTES

Digitized by Google

PREMIERE SÉRIE

(*du tome I au tome V, inclusivement*)

Les Biographies des tomes I, IV et V, traduites par M. Léopold Leclanché, sont suivies de Commentaires (en caractères pareils à ceux du texte) par M. Jeanron.

Les tomes II et III sont entièrement traduits et commentés par M. Léopold Leclanché.

DEUXIÈME SÉRIE

(*du tome VI au tome X, inclusivement*)

Les tomes VI et VII sont traduits par M. Léopold Leclanché, et commentés par M. Jeanron.

Les tomes VIII, IX et X sont entièrement traduits et commentés par M. Léopold Leclanché.

IMPRIMERIE DE H. FOURNIER ET Cᵉ, 7 RUE SAINT-BENOÎT.

Digitized by Google

VIES
DES PEINTRES
SCULPTEURS ET ARCHITECTES

PAR GIORGIO VASARI

TRADUITES

PAR LÉOPOLD LECLANCHÉ

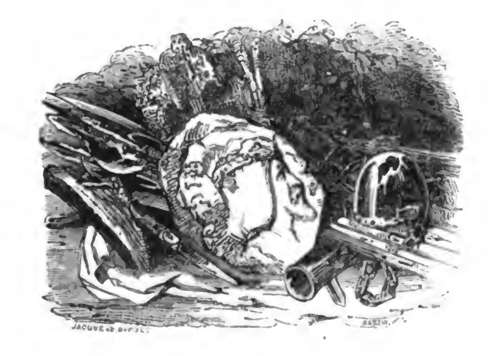
ET COMMENTÉES

PAR JEANRON ET LÉOPOLD LECLANCHÉ

---

121 PORTRAITS DESSINÉS PAR JEANRON
Et gravés sur acier par Wacquez et Bouquet

TOME DIXIÈME



PARIS
JUST TESSIER, LIBRAIRE-ÉDITEUR
QUAI DES AUGUSTINS, 37

—

1842

Digitized by Google



BENVENUTO CELLINI.

Digitized by Google

VIES

DES PLUS CÉLÈBRES

PEINTRES, SCULPTEURS

ET

ARCHITECTES.

SUITE

DES ACADÉMICIENS DU DESSIN,

PEINTRES, SCULPTEURS ET ARCHITECTES.

L'Académie compte encore dans son sein plusieurs jeunes peintres de la ville et de l'état de Florence, qui ont travaillé aux décorations des obsèques de Michel-Ange et des noces de Son Altesse.

Alessandro del Barbiere, jeune Florentin, âgé de vingt-cinq ans, peignit, entre autres choses, à l'occasion des noces, d'après les dessins et sous la direction de Vasari, les toiles de la grande salle où sont représentés les plans de toutes les villes des états du seigneur duc. Le talent qu'Alessandro dé-

Digitized by Google

ploya dans ce travail fit concevoir de lui les plus hautes espérances. Le Vasari fut encore aidé dans ses entreprises par beaucoup d'autres de ses élèves et de ses amis, tels que Domenico Benci; Alessandro Fortori, d'Arezzo; Stefano Veltroni, son cousin; Orazio Porta, de Monte-Sansovino; et Tommaso del Verocchio.

L'Académie compte également au nombre de ses membres plusieurs excellents artistes étrangers dont nous avons déjà parlé au long en divers endroits. Il suffira donc de rappeler ici les noms de Federigo Zucchero, de Prospero Fontana et de Lorenzo Sabbatini, de Bologne; de Marco, de Faenza; de Tiziano Vecellio, de Paolo de Vérone; de Giuseppe Salviati, du Tintoretto, d'Alessandro Vittoria, du sculpteur Danese, du peintre Battista Farinato, de Vérone, et de l'architecte Andrea Palladio.

Maintenant, je vais m'occuper des sculpteurs de l'Académie et de leurs ouvrages, sur lesquels cependant je m'arrêterai peu; car ces maîtres sont vivants, et jouissent, pour la plupart, d'une grande réputation. Je dirai, pour commencer par les plus âgés et les plus respectables, que Benvenuto Cellini, citoyen florentin, aujourd'hui sculpteur, n'eut point d'égal dans l'orfévrerie, quand il s'y appliqua dans sa jeunesse, et fut peut-être maintes années sans en avoir, de même que pour exécuter les petites figures en ronde-bosse et en bas-relief et tous les autres ouvrages de cette profession. Il monta si bien les pierres fines, et les orna de chatons si merveilleux, de figurines si parfaites, et quelquefois si

Digitized by Google

originales et d'un goût si capricieux, que l'on ne saurait imaginer rien de mieux. On ne peut assez louer les médailles d'or et d'argent qu'il grava, étant jeune, avec un soin incroyable. Il fit à Rome, pour le pape Clément VII, un bouton de chape dans lequel il représenta un Père éternel d'un travail admirable. Il y monta un diamant taillé en pointe, entouré de plusieurs petits enfants, ciselés en or avec un rare talent; ce qui lui valut, outre son salaire, une charge de massier. Clément VII lui ayant commandé un calice d'or dont la coupe devait être supportée par les Vertus théologales, Benvenuto conduisit presque entièrement à fin cet ouvrage, qui est vraiment surprenant. De tous les artistes qui, de son temps, s'essayèrent à graver les médailles du pape, aucun ne réussit mieux que lui, comme le savent très-bien tous ceux qui en possèdent, ou qui les ont vues : aussi lui confia-t-on les gravures des coins de la monnaie de Rome, et jamais plus belles pièces ne furent frappées. Après la mort de Clément VII, Benvenuto retourna à Florence, où il grava la tête du duc Alexandre sur les coins de monnaie qui sont d'une telle beauté, que l'on en conserve aujourd'hui plusieurs empreintes comme de précieuses médailles antiques, et c'est à bon droit, car Benvenuto s'y surpassa lui-même. Enfin, il s'adonna à la sculpture et à l'art de fondre les statues. Il exécuta en France quantité d'ouvrages en bronze, en argent et en or, pendant qu'il était au service du roi François Ier. De retour dans sa patrie, il travailla pour le duc Cosme, qui lui

Digitized by Google

commanda d'abord plusieurs pièces d'orfévrerie, et ensuite quelques sculptures. C'est alors que Benvenuto jeta en bronze Persée venant de couper la tête de Méduse. Cette statue est sur la place du Duc, non loin de la porte du palais, sur un piédestal en marbre, orné de magnifiques figurines de bronze, de la grandeur d'une brasse et un tiers. Cet ouvrage, étudié avec le plus grand soin dans toutes ses parties, est bien digne de la place qu'il occupe auprès de la Judith du célèbre Donato. Il est vraiment étonnant qu'après ne s'être exercé pendant tant d'années qu'à ciseler de petites figurines, Benvenuto soit parvenu à mener à bonne fin une statue d'une si énorme dimension. On lui doit aussi un Crucifix de marbre, en ronde-bosse, et grand comme nature, qui est, dans son genre, le morceau le plus beau et le plus rare qu'on puisse voir. Le duc le conserve précieusement dans son palais, et le destine à la chapelle ou petite église qu'il y construit. En effet, rien n'est plus digne de cet édifice sacré, et d'un si grand prince, que ce Crucifix, qui est au-dessus de tout éloge. Il me serait facile de m'étendre davantage sur le compte de Benvenuto, qui, dans toute sa conduite, s'est constamment montré intrépide, fier, ardent, énergique, terrible, et non moins audacieux avec les princes que dans ses ouvrages; mais je n'en dirai plus rien, attendu qu'il a lui-même écrit sur sa vie et sur ses ouvrages avec beaucoup plus de méthode et d'éloquence que je ne saurais peut-être le faire. Il a composé deux traités, l'un sur la sculpture, et l'autre sur l'orfé-

Digitized by Google

vrerie, la fonte et le jet des métaux, et les autres parties de cet art. Ce court sommaire de ses œuvres les plus remarquables est donc suffisant.

Francesco da San-Gallo, sculpteur, architecte et académicien, aujourd'hui âgé de soixante ans, a fait, comme nous l'avons noté dans la vie de son père Giuliano, de nombreux ouvrages de sculpture, et, entre autres, les trois figures de marbre un peu plus grandes que nature, c'est-à-dire la sainte Anne, la Vierge et le Christ enfant, qui sont sur l'autel de l'église d'Orsanmichele, plusieurs autres statues de marbre pour le tombeau de Pierre de Médicis, à Monte-Casino, et enfin le mausolée de l'évêque de' Mazzi, à la Nunziata, et celui de Monsignor Giovio l'historien. Francesco ne s'est pas moins distingué par son talent d'architecte, dont on trouve de bonnes preuves à Florence et ailleurs. Son mérite lui a valu la faveur constante de la maison de Médicis, à laquelle son père Giuliano était très-attaché: aussi le duc Cosme lui donna-t-il la place d'architecte de la cathédrale, lorsque la mort de Baccio d'Agnolo la laissa vacante.

Dans la biographie de Jacopo Sansovino, j'ai assez parlé de l'Ammannato, l'un de nos premiers académiciens; je me bormerai donc à dire que l'académicien Andrea Calamec de Carrare fut son élève, et sculpta, sous sa direction, plusieurs figures. Après la mort de Martino, Calamec fut appelé à Messine. Il y succéda à Fra Giovan' Agnolo, et y mourut. Battista di Benedetto, autre disciple de l'Ammannato, promet d'exceller un jour dans son art. Déjà

Digitized by Google

il a produit quelques beaux morceaux, où il ne s'est montré inférieur ni à Calamec, ni à tout autre des jeunes sculpteurs de l'Académie.

Vincenzio de' Rossi, de Fiesole, sculpteur, architecte et académicien florentin, est digne d'être mentionné ici, bien que nous l'ayons déjà cité dans la biographie de son maître Baccio Bandinelli. Lorsque Vincenzio eut quitté Baccio, il fit, avec une extrême habileté, malgré sa jeunesse, un saint Joseph et un Christ enfant, pour la Ritonda de Rome. Il éleva, dans l'église de Santa-Maria-della-Pace, deux tombeaux surmontés des statues des morts qu'ils renferment, et ornés de quelques prophètes de marbre en demi-relief, grands comme nature. Ces ouvrages lui valurent une haute réputation, et furent cause que le peuple romain lui confia le soin de sculpter la statue du pape Paul IV, que l'on plaça dans le Capitole. Mais à peine Paul IV fut-il mort, que la populace, qui poursuit aujourd'hui de sa haine celui qu'elle adorait hier, renversa et brisa sa statue. Vincenzio tira ensuite, d'un bloc de marbre, un groupe représentant l'Enlèvement d'Hélène par Thésée, roi d'Athènes. On ne saurait imaginer rien de plus étudié et de plus gracieux que ces deux figures. Le duc Cosme de Médicis, étant allé à Rome, voulut connaître, non-seulement les monuments antiques, mais encore les productions remarquables des artistes modernes. Il vit le groupe de Vincenzio, et le loua comme il le méritait. Alors, Vincenzio, qui était d'un caractère généreux, le lui donna courtoisement. Le duc l'envoya dans son

Digitized by Google

palais Pitti, à Florence, récompensa richement Vincenzio, et le chargea, peu de temps après, de traduire en figures de marbre colossales les Travaux d'Hercule. Déjà Vincenzio a terminé la Mort de Cacus et le combat avec le Centaure. On espère que Vincenzio, dont le génie égale le profond jugement, conduira à bonne fin cette vaste et laborieuse entreprise.

Ilarione Ruspoli, jeune citoyen florentin, cultive avec succès la sculpture, sous la direction de Vincenzio. Les statues qu'il a exécutées, à l'occasion des obsèques de Michel-Ange et des noces du duc, témoignent qu'il n'est ni moins savant dessinateur, ni moins bon praticien que ses collègues de l'Académie.

Francesco Camilliani, sculpteur et académicien florentin, fut le disciple de Baccio Bandinelli. Après avoir montré son habileté dans maints ouvrages de sculpture, il consacra quinze années de sa vie à construire des fontaines et à les enrichir de ses statues. La fontaine la plus étonnante qu'on lui doive est celle qui est à Florence, dans le jardin du señor Don Luis de Tolède. Elle est décorée de figures d'hommes et d'animaux d'une variété extraordinaire et d'une somptuosité vraiment royale. Parmi les statues que Camilliani a laissées dans ce jardin, celles de l'Arno et du Mugnone sont d'une souveraine beauté, et particulièrement la dernière, qui peut, sans désavantage, soutenir la comparaison avec les productions des maîtres les plus éminents. En somme, le jardin du señor Don Luis de Tolède

Digitized by Google

a été entièrement créé par Camilliani et n'a pas son pareil à Florence, et même en Italie. Sa fontaine principale, que l'on est sur le point d'achever, sera la plus magnifique du monde, tant à cause de la richesse de ses ornements que de l'abondance de ses eaux.

Jean Bologne, de Douai, jeune sculpteur flamand, qui, par son mérite, a su entrer fort avant dans les bonnes grâces de nos princes, fait aussi partie de l'Académie. Il a construit nouvellement, sur la place de San-Petronio, de Bologne, devant le palais des Signori, une fontaine entourée d'enfants et de mascarons bizarres, et dont les coins sont occupés par quatre syrènes. Au milieu de cette fontaine s'élève un superbe Neptune, en bronze, haut de six brasses, parfaitement étudié. Je passe sous silence tous les ouvrages que Jean Bologne a exécutés en terre, en cire et en autres matières du même genre, pour dire qu'il a sculpté en marbre une admirable Vénus, et presque terminé pour le duc un Samson combattant contre deux Philistins. Il a jeté en bronze un Bacchus colossal et un Mercure qui n'est appuyé que sur une jambe et sur la pointe du pied. Cette dernière statue fut envoyée à l'empereur Maximilien comme une pièce précieuse. Mais, si jusqu'à présent Jean Bologne a fait de nombreux et beaux ouvrages, il est à penser qu'à l'avenir il en fera encore de plus beaux et de plus nombreux; car le duc, qui dernièrement lui a donné un logement dans son palais, et commandé une Victoire, haute de cinq brasses, qui doit servir de pendant à

Digitized by Google

celle de Michel Ange, qui est dans la grande salle, lui offrira plus d'une occasion de déployer amplement son talent dans d'importantes entreprises. On trouve plusieurs morceaux et modèles remarquables exécutés par Jean Bologne, chez Messer Bernardo Vecchietti, gentilhomme florentin, et chez Maestro Bernardo, constructeur de tous les édifices dont Vasari a fourni les dessins.

Vincenzio Danti, de Pérouse, a montré non moins de génie que Jean Bologne, et bien d'autres sculpteurs de l'Académie. Puissamment protégé par le duc Cosme, Vincenzio a choisi Florence pour patrie. Dans sa première jeunesse, il s'appliqua à l'orfévrerie, et fit dans cette profession des choses vraiment incroyables. Il se livra ensuite à l'art de fondre les métaux, et il se sentit assez fort, à l'âge de vingt ans, pour jeter en bronze la statue du pape Jules III, qu'il représenta assis et donnant sa bénédiction. Cette figure est aujourd'hui sur la place de Pérouse. Vincenzio, étant allé à Florence, entra au service du duc Cosme, et modela en cire Hercule étouffant Antée. Ce groupe était destiné à être jeté en bronze, et à décorer la fontaine principale du jardin de la villa ducale de Castello; mais soit par l'effet d'un déplorable hasard, soit parce que le métal était brûlé, ou pour toute autre raison, il ne put réussir à la fonte, bien que l'opération eût été tentée à deux reprises différentes. Alors Vincenzio, pour se mettre à l'abri des coups de la fortune, résolut d'attaquer le marbre. Il sculpta, en peu de temps, dans un seul bloc, deux figures,

Digitized by Google

c'est-à-dire l'Honneur vainqueur de la Fraude. Ces statues sont traitées avec un tel soin, que Vincenzio sembla n'avoir jusqu'alors manié que le ciseau et le marteau. La tête de l'Honneur est d'une rare beauté; sa riche chevelure est fouillée avec tant d'habileté qu'on la croirait naturelle. Ajoutons que les nus sont très-bien entendus. Ce groupe est maintenant dans la cour de la maison du signor Sforza Almeni, dans la Via de' Servi. Par le même signor Sforza, Vincenzio fit, à Fiesole, de nombreux ornements dans un jardin, et autour de plusieurs fontaines. Il exécuta ensuite, pour le duc, quelques bas-reliefs en marbre et en bronze, qui furent très-admirés; car, dans ce genre de sculpture, notre artiste ne le cédait à personne. Il jeta, en bronze, la grille de la nouvelle chapelle des appartements du palais, peints par Vasari, un bas-relief qui sert de porte à une armoire dans laquelle le duc renferme ses papiers importants; et, enfin, un autre bas-relief, haut d'une brasse, et large de deux brasses et demie, représentant Moïse guérissant les Hébreux de la morsure des serpents. Vincenzio fit encore, par l'ordre du duc, la porte de la sacristie de l'église paroissiale de Prato, puis il plaça au-dessus de cette porte un tombeau de marbre, accompagné d'une Madone, du Christ et de deux enfants, entre lesquels est le portrait, en bas-rélief, de Charles de Médicis, fils naturel de Cosme l'Ancien. Les restes mortels de Charles de Médicis, après avoir longtemps reposé dans une sépulture en brique, furent transportés dans le tombeau que nous venons de décrire.

Digitized by Google

Malheureusement la Madone et le portrait en bas-relief sont si mal éclairés, qu'il est impossible d'apprécier leur beauté. Vincenzio sculpta, ensuite, pour orner l'extrémité du bâtiment des Magistrats, à la Monnaie, au-dessus de la loggia du côté de l'Arno, les armoiries du duc, entre deux figures colossales, représentant l'une, l'Équité, et l'autre la Sévérité. En ce moment, Vincenzio attend le marbre nécessaire pour exécuter, d'après son propre modèle, la statue du duc, qui sera assise au-dessus des armoiries, et complétera cet ouvrage, dont on ne tardera pas à voir l'achèvement, ainsi que celui du reste de la façade auquel préside Vasari, architecte de l'édifice. Vincenzio est actuellement près de terminer une Madone en marbre, portant l'Enfant Jésus. Il travaille dans le monastère degli Angeli, de Florence, où il habite les appartements jadis occupés par Messer Benedetto Varchi, duquel il sculpte, en bas-relief, un portrait qui promet d'être très-beau.

Vincenzio a dans l'ordre des Dominicains un frère nommé Frate Ignazio Danti, savant cosmographe, que le duc Cosme de Médicis a choisi pour exécuter un ouvrage qui, par sa grandeur et sa perfection, surpassera tout ce qui a jamais été entrepris dans le même genre. Voici ce dont il s'agit: Son Excellence a fait construire, sous la direction de Vasari, au second étage de son palais ducal, une immense salle, garnie tout autour d'armoires hautes de sept brasses et richement sculptées, en noyer, destinées à recevoir une collection d'objets rares et

précieux. Sur les portes de ces armoires, Frate Ignazio a disposé cinquante-sept compartiments, hauts de deux brasses environ et larges à proportion, dans lesquels il a peint soigneusement, à l'huile, les tables de Ptolémée, parfaitement mesurées et corrigées, d'après les auteurs contemporains, avec les cartes de navigation, accompagnées des noms anciens et modernes, et d'échelles pour mesurer les degrés. Ces compartiments sont distribués de la manière suivante : à l'entrée principale de la salle, sur le travers des armoires, sont quatre compartiments contenant quatre demi-globes en perspective. Les demi-globes qui sont en bas représentent la terre, et ceux d'en haut le ciel avec les images et les figures célestes; puis, en entrant à droite, on voit l'Europe en quatorze compartiments, jusqu'au milieu de la paroi, qui est vis-à-vis de la porte principale, c'est-à-dire jusqu'à l'endroit où est la fameuse horloge du Florentin Lorenzo della Volpaia. Au-dessus de l'Europe est l'Afrique, en onze compartiments. De l'autre côté de l'horloge, jusqu'à la porte principale, est l'Asie en quatorze compartiments. Au-dessus de l'Asie se trouvent les Indes-Occidentales, également en quatorze compartiments. Au-dessous de ces cinquante-sept compartiments seront autant de tableaux où seront peints, d'après nature, toutes les productions végétales et tous les animaux de chaque contrée. Au-dessus de la corniche des armoires sont des ressauts où l'on placera quelques bustes antiques d'empereurs et de princes qui ont possédé ces di-

Digitized by Google

vers pays. Sur les parois qui montent jusqu'à la corniche du plafond seront douze tableaux, dont chacun renfermera quatre images célestes, accompagnées de leurs étoiles. Au-dessous de ces tableaux sont trois cents portraits à l'huile de personnages célèbres des cinq derniers siècles. Tous ces portraits sont de même dimension, et entourés de bordures uniformes, sculptées en noyer. Au milieu du plafond sont deux compartiments de quatre brasses de largeur, qui recevront deux grands globes de trois brasses et demie de diamètre. L'un de ces globes représentera la terre, et, à l'aide d'un mécanisme invisible, descendra du plafond, et se placera sur un pied. Lorsqu'il sera ainsi fixé, on y verra reproduits tous les tableaux d'alentour, qu'une indication particulière permettra de retrouver facilement. Sur l'autre globe seront les quarante-huit images célestes, arrangées de manière à rendre parfaites toutes les opérations de l'astrolabe. L'honneur de cette invention appartient au duc Cosme, qui voulut réunir toutes les parties du ciel et de la terre, afin que ceux qui cultivent la science de la cosmographie pussent les étudier à leur aise. J'ai cru devoir mentionner ces choses, qui attestent le mérite de frate Ignazio et la grandeur du prince qui nous convie à profiter de ces nobles travaux.

Maintenant, revenons à nos académiciens. J'ai déjà parlé, dans la biographie du Tribolo, d'Antonio di Gino Lorenzi, de Settignano. J'ajouterai ici qu'Antonio exécuta, sous la direction du Tribolo, son maître, la statue d'Esculape, qui est à Castello, et

Digitized by Google

quatre enfants qui ornent la principale fontaine du même endroit. Il exécuta ensuite quelques têtes autour du nouveau vivier de Castello, qui est situé au milieu d'arbres dont la verdure se maintient pendant toutes les saisons. Dernièrement, Antonio a orné d'animaux aquatiques, en marbres variés, une fontaine isolée, qui se trouve dans le magnifique jardin des écuries, près de San-Marco. A Pise, Antonio fit, sous la direction du Tribolo, pour le tombeau du Corte, la statue de ce savant médecin et deux enfants en marbre. En ce moment, il est occupé à sculpter, pour les fontaines du duc, des animaux et des oiseaux d'une rare beauté: aussi est-il bien digne d'être au nombre des académiciens.

Antonio a un frère âgé de trente ans, nommé Stoldo di Gino Lorenzi, qui, par ses ouvrages, s'est mis au premier rang des jeunes sculpteurs les plus habiles. Il a laissé à Pise une Annonciation en marbre, qui témoigne de son talent et de son génie. Pour Luca Martini, de Pise, il a conduit à bonne fin une superbe statue que la duchesse Leonora donna ensuite à son frère don Garzia, de Tolède, qui l'a placée dans son jardin de Chiaia, à Naples. Au-dessus de la principale entrée du palais des Chevaliers de Santo-Stefano, à Pise, Stoldo a sculpté, sous la direction de Vasari, les armoiries du duc, accompagnées de deux statues, à bon droit admirées, représentant la Religion et la Justice. Stoldo a fait ensuite, par l'ordre du duc, pour le jardin Pitti, une fontaine semblable au magnifique triomphe de Neptune que l'on vit dans les mascarades qui eurent

Digitized by Google

lieu à l'occasion des noces du prince. Nous ne dirons rien de plus sur Stoldo Lorenzi, qui, chaque jour, acquiert de nouveaux droits à l'estime de ses confrères à l'Académie.

Battista, surnommé del Cavaliere, parce qu'il fut élève du Cavaliere Baccio Bandinelli, appartient aussi à la famille des Lorenzi de Settignano. Il a sculpté, en marbre, un Printemps, un Été et un Hiver, que Bastiano del Pace, citoyen florentin, a envoyés en France aux Guadagni qui les ont placés dans leur jardin. Toutes les personnes qui ont vu ces figures auxquelles sera jointe celle de l'Automne, s'accordent à vanter leur beauté : aussi Battista a-t-il bien mérité d'être choisi par le duc pour exécuter les ornements et l'une des statues du mausolée de Michel-Ange Buonarroti, dont le dessin a été fourni par Giorgio Vasari. Battista est en train de mener à bonne fin cet ouvrage aiusi que le buste de Michel-Ange et quelques enfants. Des trois statues de la Peinture, de l'Architecture et de la Sculpture, destinées au tombeau du Buonarroti, la seconde a été confiée au ciseau de l'académicien Giovanni, fils de Benedetto de Castello, et disciple de Baccio Bandinelli. Giovanni travaille aujourd'hui aux bas-reliefs du chœur de Santa-Maria-del-Fiore, dans lesquels il imite beaucoup son maître, et déploie un talent qui donne de hautes espérances, dont la réalisation est certaine, car Giovanni est extrêmement studieux. La statue de la Sculpture a été allouée à l'académicien Valerio Cioli de Settignano, dont les précédents ouvrages promettent qu'elle sera digne

Digitized by Google

du tombeau de Michel-Ange. Valerio n'est encore âgé que de vingt-six ans. Il a restauré, dans le jardin du cardinal de Ferrare à Montecavallo, une foule de statues antiques auxquelles il manquait soit un bras, soit un pied, ou tout autre membre. Il a également restauré plusieurs figures pour une grande salle du palais Pitti, par l'ordre du duc, qui le chargea en outre de sculpter en marbre la statue du nain Morgante. Valerio s'acquitta de cette tâche de telle façon que jamais, peut-être, l'on ne vit portrait de monstre plus ressemblant. Il exécuta aussi la statue de Pietro, dit le Barbino, autre nain, très-spirituel et très-instruit, favori de notre duc. Les travaux de Valerio justifient pleinement le choix que Son Excellence a fait de lui pour orner d'une statue le mausolée du Buonarroti, souverain maître de tous nos académiciens.

Nous avons suffisamment parlé dans un autre endroit de Francesco Moschino, sculpteur florentin. Nous nous bornerons donc à noter ici qu'il est académicien, qu'il travaille sous la protection du duc Cosme dans la cathédrale de Pise, et qu'il s'est grandement distingué dans la décoration de la porte principale du palais ducal, lors des noces de Son Excellence.

Comme nous nous sommes pareillement occupé ailleurs de Domenico Poggini, vaillant sculpteur, auteur d'une infinité de médailles et de divers ouvrages en marbre et en bronze, nous nous contenterons de dire ici qu'il est, à juste titre, membre de notre académie, qu'il a fait à l'occasion des noces

Digitized by Google

du prince plusieurs statues remarquables qui furent placées sur l'arc de triomphe de la Religion, et que dernièrement il a gravé une nouvelle médaille du duc, très-belle et très-ressemblante.

Giovanni Fancegli, ou, comme quelques-uns l'appellent, Giovanni di Stocco, est aussi académicien. On lui doit de nombreuses et bonnes sculptures en marbre et en pierre parmi lesquelles on admire surtout les armoiries, les deux enfants, et les autres ornements qu'il a placés au-dessus des deux fenêtres de la façade de la maison de Ser Giovanni Conti, à Florence.

L'habile sculpteur Zanobi Lastricati a également droit à nos éloges. Ses nombreux ouvrages en marbre et en bronze, et entre autres son beau Mercure qui est dans la cour du palais de Messer Lorenzo Ridolfi, attestent qu'il était bien digne d'être académicien.

Enfin l'Académie a admis dans son sein plusieurs jeunes sculpteurs qui ont pris une part honorable dans les travaux de décoration que l'on a exécutés à l'occasion des noces de Son Altesse. Ces nouveaux académiciens sont Fra Giovan Vincenzio, disciple de Fra Giovann' Agnolo, Ottaviano del Collettaio, élève de Zanobi Lastricati, et Pompilio Lancia, fils de Baldassare d'Urbin, architecte et élève de Girolamo Genga. Pompilio montra beaucoup de talent dans la mascarade de la Généalogie des dieux dont les machines furent organisées en grande partie par son père Baldassare.

J'ai largement démontré combien étaient nombreux et éminents les hommes dont se compose

Digitized by Google

l'Académie; j'ai signalé la plupart des occasions que de généreux seigneurs leur ont offertes de déployer leur valeur; de savants écrivains ont complété cette tâche en publiant la description des décorations exécutées à propos des noces de Son Excellence. Néanmoins il me semble bon d'insérer ici une relation à la fois succincte et substantielle de ces fêtes, adressée à une personne qui n'avait pu en être témoin par un de ses amis. Je crois devoir joindre à ce volume ce petit écrit pour la satisfaction des artistes, et afin que le souvenir de leurs nobles travaux se conserve plus facilement.

Digitized by Google

DESCRIPTION

DES DÉCORATIONS EXÉCUTÉES A FLORENCE

POUR LES NOCES

DE DON FRANÇOIS DE MÉDICIS

ET DE

LA REINE JEANNE D'AUTRICHE.

LA PORTE AL PRATO.

Nous allons expliquer aussi clairement et aussi brièvement que possible les décorations peintes et sculptées que l'on jugea à propos d'exécuter pour la réception et les noces de l'illustre reine Jeanne d'Autriche, et dont on essaya de former un ensemble ingénieux et poétique qui répondît au but que l'on se proposait. On construisit d'abord, devant la porte al Prato, par où Son Altesse devait entrer dans la ville, un immense et splendide monument d'ordre ionique, dont la dimension, vraiment imposante, montrait que l'antique Rome ressuscitait en Florence, sa fille bien-aimée. Il s'élevait à une telle hauteur au-dessus des murailles, qu'on l'apercevait à plusieurs milles de distance. Il était

Digitized by Google

dédié à Florence, que l'on reconnaissait sous les traits d'une belle et gracieuse jeune femme, toute couverte de fleurs. A ses côtés se tenaient la Fidélité et l'Affection. Elle occupait la place la plus honorable et la plus voisine de la porte, comme si elle eût voulu recevoir sa nouvelle maîtresse. Pour représenter ceux de ses fils qui l'ont rendue célèbre dans l'art militaire, elle était accompagnée de Mars, leur chef et leur maître, auquel elle doit, en quelque sorte, la naissance, puisqu'elle fut fondée sous ses auspices par des guerriers. Ce dieu était à sa droite, et brandissait, d'un air menaçant, une épée, qu'il semblait désirer employer au service de la princesse. Au bas de cette statue, on voyait, sur une belle et grande toile peinte en clair-obscur, imitant le marbre blanc, d'un côté l'invincible légion de Mars, si chère aux deux premiers Césars, et fondatrice de Florence; et de l'autre côté, les personnages illustres nés dans le sein de cette ville. Parmi ces derniers, plusieurs sortaient joyeux du temple de Mars, que la religion chrétienne a aujourd'hui consacré à saint Jean. Dans le fond, on avait placé les hommes qui s'étaient seulement distingués par le courage corporel; sur un plan moins éloigné, ceux qui s'étaient rendus fameux par leur sagesse et leur habileté comme commissaires ou provéditeurs, et enfin, sur le plan le plus rapproché des spectateurs, les capitaines qui avaient acquis un nom immortel et par leur valeur et par leur génie. Le premier et le plus digne de tous peut-être était le glorieux seigneur Giovanni de Médicis, père du grand-duc

Digitized by Google

Cosme. Venaient ensuite Filippo Spano, la terreur des Turcs; Messer Farinata degli Uberti, le magnanime conservateur de Florence; Messer Buonaguisa della Pressa, ce chef de la jeunesse florentine, qui mérita, à Damiette, la première couronne murale; l'amiral Federigo Folchi, chevalier de Rhodes, qui, avec ses deux fils et ses huit petits-fils, exécuta tant de prouesses contre les Sarrasins; puis Messer Nanni Strozzi, Messer Manno Donati, Meo Altoviti; Bernardo Ubaldini, dit della Carda, père de Federigo, duc d'Urbin, l'un des meilleurs capitaines de notre époque, et Messer Niccola Acciaiuoli, ce grand connétable, qui, à bon droit, peut passer pour avoir conservé le royaume de Naples à la reine Jeanne et au roi Louis, et qui, en Sicile, se conduisit avec tant de bravoure et de fidélité. Citons encore un autre Giovanni de Médicis et Giovanni Bisdomini, qui s'illustrèrent dans les guerres des Visconti, et l'infortuné mais valeureux Francesco Ferrucci. Parmi ceux qui appartenaient à une époque plus reculée, on remarquait Messer Forese Adimari, Messer Veri de' Cerchi, Messer Brindaccio da Ricasoli, et Messer Luca da Panzano. Parmi les commissaires, on reconnaissait Gino Capponi, avec Neri, son fils, et Piero, son arrière-petit-fils, celui-là même qui, déchirant courageusement les pactes insolents du roi de France Charles VIII, eut l'immortel honneur de faire, suivant l'expression du poëte,

. . . . nobilmente sentire
La voce d'un Cappon fra tanti Galli.

Autour d'eux se pressaient Bernardetto de Médicis, Luca di Maso degli Albizzi; Tommaso, dit del Palagio; Piero Vettori, bien connu dans les guerres avec les Aragonais; Antonio Giacomini, Messer Antonio Ridolfi, et une foule d'autres personnages qu'il serait trop long de nommer, et qui, tous, se montraient joyeux d'avoir porté si haut la gloire de leur patrie, à laquelle ils semblaient prédire de nouvelles félicités, comme l'indiquaient ces quatre vers inscrits sur l'architrave :

Hanc peperere suo patriam qui sanguine nobis
Aspice magnanimos Heroas, nunc ut ovantes,
Et læti incedant, felicem terque quaterque
Certatimque vocent, tali sub principe, Floram.

La statue de l'une des neuf muses, faisant pendant à celle de Mars, témoignait également une vive allégresse, que partageaient les savants représentés sur la toile placée sous ses pieds. Par là on voulut montrer que Florence n'avait jamais manqué d'hommes célèbres dans les lettres, aussi bien que dans la guerre, et qu'elle s'en était entourée pour recevoir dignement la princesse. La Muse qui les guidait était revêtue d'un costume pudique et élégant. Elle tenait d'une main un livre, et de l'autre une flûte, et paraissait inviter affectueusement les spectateurs à tourner toutes leurs pensées vers la vertu. Au-dessous d'elle était peint en clair-obscur un grand et splendide temple, dedié à Minerve, et précédé de la statue de cette déesse, couronnée d'olivier et armée de l'égide. Ce temple était en-

Digitized by Google

touré d'une balustrade, derrière laquelle se tenaient une foule d'hommes graves et vénérables. Parmi les théologiens, on reconnaissait Frate Antonino, archevêque de Florence, dont la mitre était tenue par un petit ange; le cardinal Giovanni Dominici; don Ambrogio, général des Camaldules; Messer Ruberto de' Bardi, Maestro Luigi Marsili, Maestro Lionardo Dati, et beaucoup d'autres. Parmi les philosophes, on voyait Messer Marsilio Ficino, Messer Francesco Cattani da Diacceto, Messer Francesco Verini l'Ancien, et Messer Donato Acciaiuoli. Les légistes étaient représentés par le grand Accursio, par Francesco son fils, et par Messer Lorenzo Ridolfi, Messer Dino Rossoni di Mugello, et Messer Forese da Rabatta. En tête des médecins, on apercevait Maestro Taddeo, Dino, Tommaso del Garbo, Maestro Torrigian Valori, et Maestro Niccolò Falcucci. Les mathématiciens comptaient dans leurs rangs Guido Bonatto, Maestro Paolo del Pozzo, le noble Leon-Battista Alberti, Antonio Manetti, et Lorenzo della Volpaia, auteur de la merveilleuse horloge planétaire qui orne aujourd'hui la galerie du duc. Parmi les navigateurs, on distinguait l'habile et heureux Amerigo Vespucci, qui a donné son nom à l'Amérique; et, parmi les érudits, Messer Agnolo Poliziano, à qui les langues latine et toscane sont redevables de tant de bienfaits, comme chacun sait. Avec lui étaient Pietro Crinito, Giannozzo Manetti, Francesco Pucci, Bartolommeo Fonzio, Alessandro de' Pazzi, Messer Cristofano Landini, Messer Coluccio Salutati, Ser Brunetto Latini, maître du

Digitized by Google

Dante, et Messer Marcello Vergilio Adriani, père du savant Messer Giovanbattista, dit le Marcellino, qui professe aujourd'hui publiquement les lois, et auquel Leurs Excellences ont récemment confié le soin de rédiger l'histoire de Florence. On n'avait pas non plus oublié les poëtes qui ont écrit en latin, tels que Claudien parmi les anciens, Carlo Marsuppini et Zanobi Strada parmi les modernes. Au nombre des historiens, on voyait ensuite Francesco Guicciardini, Niccolò Macchiavelli, Messer Lionardi Bruni, Messer Poggio, Matteo Palmieri, Giovanni et Matteo Villani, et Ricordano Malespini. La plupart de ces personnages tenaient soit des rouleaux de papier, soit des livres où on lisait leurs noms et les titres de leurs ouvrages. La présence de cette noble assemblée était expliquée par les quatre vers suivants, inscrits sur l'architrave :

Artibus egregiis Latiæ Graiæque Minervæ
Florentes semper, quis non miretur Hetruscos?
Sed magis hoc illos ævo floruere necesse est,
Et Cosmo genitore, et Cosmi prole favente.

A côté de Mars, et non loin de la statue de Florence, on avait placé celle de Cérès, déesse de l'agriculture, cet art utile que les Romains avaient en si haute estime, comme le témoignent Caton qui l'appelle le nerf de la république, et Pline lorsqu'il dit que les empereurs travaillaient les champs de leurs propres mains, et que la terre se réjouissait d'être labourée avec un soc orné de lauriers, et guidé par un triomphateur. Cérès était représentée

Digitized by Google

couronnée d'épis, tenant d'une main une faucille, et de l'autre une gerbe de blé. Florence était, à bon droit, accompagnée de cette déesse; car combien ne peut-elle pas se glorifier du degré de prospérité où elle a poussé l'agriculture? Pour s'en convaincre, il suffit de jeter les yeux sur son territoire, si riche, que, sans parler des innombrables et superbes palais dont il est parsemé, il l'emporte de beaucoup sur Florence elle-même, quoique celle-ci soit peut-être la plus belle de toutes les villes connues : aussi mérite-t-il bien le titre de jardin de l'Europe. Malgré son peu d'étendue, malgré les montagnes qui le sillonnent, il est si fertile et si bien cultivé, qu'il nourrit largement, non-seulement le peuple immense et les nombreux étrangers qui l'habitent, mais souvent encore les pays voisins ou éloignés. Maintenant revenons à notre sujet. La toile qui se trouvait au-dessous de la statue de Cérès représentait un magnifique paysage orné d'une multitude d'arbres. Dans le lointain on apercevait un petit temple antique, ouvert, soutenu par des colonnes, et rempli de personnages qui sacrifiaient religieusement à Cérès. Dans un endroit plus agreste, on voyait, autour d'une fontaine limpide et ombreuse, des nymphes chasseresses qui offraient à la princesse le spectacle des plaisirs et des jeux que l'on rencontre en Toscane, autant peut-être que dans toute autre province de l'Italie. D'un autre côté, de belles et jeunes paysannes, revêtues de costumes gracieux, et tenant des guirlandes fleuries et des fruits, accouraient en foule pour contempler

Digitized by Google

leur nouvelle maîtresse. Au-dessus de ce tableau on lisait les quatre vers suivants, empruntés à Virgile :

Hanc olim veteres vitam coluere Sabini,
Hanc Remus et frater, sic fortis Hetruria crevit
Scilicet et rerum facta est pulcherrima Flora,
Urbs antiqua, potens armis, atque ubere glebæ.

La statue de Cérès avait pour pendant celle de l'Industrie. Il s'agit ici non de cette industrie mercantile que l'on rencontre dans tous les pays, mais d'un certain génie particulier aux Florentins, qui les fait réussir dans toutes leurs entreprises. Cette industrie, à laquelle Florence savait bien qu'elle devait sa grandeur et sa puissance, fut représentée sous la figure d'une femme revêtue d'un costume simple et léger, tenant un sceptre garni de deux petites ailes comme le caducée de Mercure, et surmonté d'une main, au milieu de la paume de laquelle était un œil. La toile placée au-dessous de cette statue représentait un vaste portique, semblable au Mercato-Nuovo, où nos marchands ont coutume de se réunir pour traiter leurs affaires. Ce portique était orné de la statue de la Fortune, assise sur une roue, et de celle de Mercure, tenant une bourse et son caducée. D'un côté, on voyait une foule de nobles commerçants qui semblait vouloir offrir à la princesse des draps d'or et de soie, des étoffes précieuses et des broderies d'une beauté merveilleuse. D'un autre côté, se montraient des artisans avec des meubles sculptés et enrichis de

Digitized by Google

marqueterie, avec des ballons, des masques, et des jouets de toute espèce. Le contentement dont étaient remplis tous ces personnages, la gloire et le profit que Florence devait à leurs travaux, étaient parfaitement exprimés dans les quatre vers suivants, écrits au-dessus de la toile :

Quas artes pariat solertia, nutriat usus,
Aurea monstravit quondam Florentia cunctis.
Pandere namque acri ingenio, atque enixa labore est
Præstanti, unde paret vitam sibi quisque beatam.

A côté de la statue de Cérès, était celle d'Apollon. Au-dessous de ce dieu, on avait peint l'Hélicon et le cheval Pégase. La montagne sacrée était couronnée d'une belle et spacieuse prairie, arrosée par la fontaine Aganipe, autour de laquelle se reposaient les neuf muses. A l'ombre d'une verte forêt de lauriers, des poëtes devisaient ensemble, se promenaient ou chantaient aux sons de la lyre, tandis qu'une troupe de petits amours voltigeaient en folâtrant au-dessus des arbres, lançaient des flèches et semaient des couronnes de laurier. Au premier rang, on voyait l'énergique Alighieri, le gentil Pétrarque et le fécond Boccace. Ces trois poëtes semblaient promettre à la princesse de communiquer aux génies florentins le talent de la célébrer dignement. Près d'eux on reconnaissait Messer Cino da Pistoia, le Montemagno, Guido Cavalcanti, Guittone d'Arezzo et Dante da Maiano, leurs contemporains. D'un autre côté, on apercevait Mon-

Digitized by Google

signor Giovanni della Casa, Luigi Alamanni, Lodovico et Vincenzio Martelli, Messer Giovanni Rucellai et Girolamo Benivieni. Messer Benedetto Varchi, dont nous avons aujourd'hui la perte à déplorer, aurait certainement occupé une place distinguée dans cette noble assemblée, s'il n'eût pas été alors encore vivant. Dans un autre groupe, on remarquait Franco Sacchetti, auteur des trois cents nouvelles, et d'autres écrivains méritants, bien que peu connus maintenant, tels que Luigi Pulci, Bernardo et Luca, ses frères, le Ceo et l'Altissimo. Enfin, le Berni, père et inventeur de la poésie toscane burlesque, le Burchiello, Antonio Alamanni et l'Accolti, de même que tous leurs compagnons, semblaient joyeux de l'arrivée de la princesse. L'Arno, appuyé sur son lion, et couronné de lauriers par deux enfants, le Mugnone et Fiesole sous la figure d'une nymphe dont le front était surmonté de l'image de la lune, et entouré d'un diadème d'étoiles, témoignaient la même allégresse. Sur l'architrave qui dominait ce tableau, on lisait les quatre vers suivants :

Musarum hic regnat chorus; atque Helicone virente
Posthabito, venere tibi, Florentia, vates
Eximii, quoniam celebrare hæc regia digno
Non potuere suo, et connubia carmine sacro.

On avait donné pour pendant à l'Apollon la statue du Dessin, père de la Peinture, de la Sculpture et de l'Architecture, et que Florence vit, sinon renaître, tout au moins prospérer et grandir dans ses murs.

Digitized by Google

Cette statue avait trois visages pareils et tenait dans chaque main les outils des trois arts qui appartiennent au dessin. La toile, placée sous ses pieds, représentait une immense galerie, ornée d'une multitude de statues et de tableaux antiques et modernes, que copiaient différents maîtres. D'autres dessinaient attentivement un modèle anatomique, ou prenaient des mesures d'architecture, tandis que le divin Michel-Ange Buonarroti, leur roi, montrait avec joie la pompeuse entrée de la noble princesse à Andrea del Sarto, à Léonard de Vinci, au Pontormo, au Rosso, à Perino del Vaga, à Francesco Salviati, à Antonio da San-Gallo et au Rustici qui l'entouraient respectueusement. D'un autre côté, on voyait le vieux Cimabue, accompagné de Giotto, des Gaddi, de Buffalmacco, de Benozzo, et de maints artistes du même temps. Dans un autre groupe on remarquait les maîtres auxquels l'art est redevable de tant de progrès, c'est-à-dire le grand Donatello, Filippo Brunelleschi, Lorenzo Ghiberti, Fra Filippo Lippi, l'excellent Masaccio, Desiderio da Settignano, le Verrochio, et beaucoup d'autres, dont nous avons parlé ailleurs assez longuement pour ne pas nous en occuper ici davantage. Sur l'architrave on lisait :

Non pictura satis, non possunt marmora et æra
Tuscaque non arcus, testari ingentia facta,
Atque ea præcipue, quæ mox ventura trahuntur.
Quis nunc Praxiteles cælet, quis pingat Apelles?

Le soubassement des six vastes et magnifiques

Digitized by Google

toiles que nous venons de décrire était couvert d'une gracieuse troupe de petits enfants qui indiquaient les moyens à employer dans chaque art pour arriver à la perfection obtenue par les hommes représentés dans les tableaux au-dessous desquels ils étaient distribués. Les toiles étaient séparées par de hautes colonnes et des pilastres accompagnés de trophées variés. Mais on admirait surtout les dix devises, ou pour mieux dire peut-être, les dix revers de médailles peints dans les compartiments ménagés au-dessus des colonnes. Sur le premier revers, l'établissement d'une colonie était figuré par un taureau et une vache attelés au joug et marchant devant un laboureur voilé et tenant un bâton courbé par en haut, comme les anciens augures. L'âme de cette devise était ainsi conçue : *Colonia Iulia Florentia.* Le second revers, copié sur l'antique cachet de la ville dont on se sert pour sceller les actes publics, montrait Hercule avec sa massue et la peau du lion de Némée. Sur le troisième revers, Pégase frappait du pied l'urne de l'Arno, d'où sortait un fleuve limpide couvert de cygnes. Sur le quatrième revers, Mercure, tenant le caducée et une bourse, était accompagné d'un coq comme sur les cornalines antiques. Le cinquième revers correspondait à la statue de l'Affection, dont nous avons parlé en commençant, et représentait une jeune femme couronnée de lauriers par deux consuls ou empereurs revêtus de l'habit militaire. Autour on lisait ces mots : *Gloria Pop. Florent.* Sur le sixième revers, qui répondait à la statue de la Fidélité, on voyait

Digitized by Google

une femme assise, une main étendue sur un autel, et l'autre levée comme lorsqu'on prête serment. Près d'elle était écrit : *Fides Pop. Florent.* Le septième revers portait deux cornes d'abondance pleines d'épis. Le huitième était occupé par la Peinture, la Sculpture et l'Architecture montées sur un piédestal orné d'un capricorne. Elles se tenaient par la main comme les trois Grâces pour indiquer que chaque art est dépendant de l'autre. Le neuvième revers représentait Florence à qui l'on offrait des branches de laurier pour la remercier d'avoir présidé à la renaissance des lettres. Le dixième et dernier revers renfermait ces paroles : *Tribu Scaptia*, inscrites sur un écu soutenu par un lion. Maintenant nous glisserons rapidement sur les armoiries de Leurs Excellences, et sur celles de la princesse et de la ville, ainsi que sur la grande couronne ducale dorée que tenait Florence, pour parler de la principale devise qui fut placée au-dessus de tous les écussons. Cette devise était composée de ces mots : *Hoc fidunt*, et de deux alcyons construisant leur nid sur la mer au commencement du printemps, comme l'indiquait le soleil que l'on voyait entrer dans le signe du capricorne. Par là on voulait montrer que, de même que les alcyons peuvent faire en sécurité leurs nids sur l'eau à l'époque où le soleil est dans le signe du capricorne qui rend calmes les flots de la mer, de même Florence protégée par cette heureuse constellation peut fleurir en toute saison. Cette pensée, et toutes celles que nous avons relatées plus haut, étaient en partie exprimées dans l'in-

Digitized by Google

scription suivante, qui s'adressait spécialement à la princesse :

Ingredere urbem felicissimo conjugio factam tuam, augustissima virgo, fide, ingeniis, et omni laude præstantem; optataque præsentia tua, et eximia virtute, sperataque fœcunditate optimorum principum, paternam et avitam claritatem, fidelissimorum civium lætitiam, florentis urbis gloriam et felicitatem auge.

L'ENTRÉE DU BORGO D'OGNISSANTI.

A l'entrée du Borgo d'Ognissanti, on éleva deux statues colossales. La première représentait l'Autriche sous les traits d'une jeune fille armée à l'antique et tenant un sceptre, symbole de sa puissance guerrière et de la dignité impériale dont elle est aujourd'hui investie. La seconde offrait l'image de la Toscane couverte d'habits religieux et tenant un bâton sacerdotal pour rappeler qu'elle s'est constamment distinguée par sa piété. Deux gracieux petits anges nus, dont l'un semblait veiller sur la couronne impériale et l'autre sur le diadème pontifical, accompagnaient les deux statues colossales qui se tendaient amicalement la main, comme pour montrer que l'Autriche, avec ses plus nobles cités, figurées de diverses manières sur l'immense toile qui ornait l'entrée du Borgo du côté du Prato, était venue prendre part à la joie des sérénissimes époux, visiter sa bien-aimée Toscane, et unir les deux plus grandes puissances spirituelle et temporelle. C'est ce qu'ex-

Digitized by Google

primaient les six vers suivants qui furent placées en bon lieu :

Augustæ adsum sponsæ comes Austria, magni
  Cæsaris hæc nata est, Cæsaris atque soror,
Carolus est patruus, gens et fœcunda triumphis,
  Imperio fulget, regibus et proavis.
Lætitiam et pacem adferimus dulcesque hymeneos,
  Et placidam requiem, Tuscia clara, tibi.

La Toscane, qui avait cédé à Florence, sa reine et maîtresse, la place d'honneur à la première porte, avait près d'elle, comme l'Autriche, une toile où étaient peintes ses villes les plus fameuses, telles que Fiesole, Pise, Sienne, Arezzo et ses principales rivières, l'Ombrone, l'Arbia, le Serchio et la Chiana. Les vers suivants témoignaient de son allégresse :

Ominibus faustis et lætor imagine rerum,
  Virginis aspectu Cæsareæque fruor,
Hæc nostræ insignes urbes, hæc oppida et agri,
  Hæc tua sunt ; illis tu dare jura potes.
Audis, ut resonet lætis clamoribus æther ?
  Et plausu et ludis Austria cuncta fremat.

LE PONT ALLA CARRAIA.

Afin que les noces fussent célébrées sous les plus heureux auspices, on dédia à l'Hyménée la troisième décoration que l'on construisit devant le palais de' Ricasoli, lequel est situé, comme chacun sait, au commencement du pont alla Carraia. Cette décora-

Digitized by Google

tion consistait en une superbe façade flanquée de deux magnifiques portes, dont l'une menait à la rue de la Vigna et était surmontée de la statue de Vénus Genitrix. Par allusion à la famille des Césars qui tirait son origine de Vénus, ou peut-être aussi simplement pour souhaiter la fécondité aux nouveaux époux, on avait écrit au bas de la statue ces mots empruntés à l'épithalame de Théocrite :

ΚΥΠΡΙΣ ΜΕΝ, ΘΕΑ ΚΥΠΡΙΣ ΙΣΟΝ
ΕΡΑΣΤΑΙ ΑΛΛΑΛΩΝ.

Le cortége passa sous l'autre porte qui conduisait à la rive de l'Arno et qui était surmontée de la statue de Latone Nutrix, accompagnée de cette inscription:

ΛΑΤΩ ΜΕΝ ΔΟΙΗ, ΛΑΤΩ ΚΟΥΡΟΤΡΟΦΟΣ
ΥΜΙΝ ΕΥΤΕΚΝΙΗΝ.

Sur un vaste piédestal appuyé contre l'une des portes on voyait l'Arno couronné de lis et embrassant la Sieve ornée de guirlandes de feuillages et de fruits qui, par leur forme, rappelaient les boules de l'écusson des Médicis. L'Arno semblait adresser à sa nouvelle maîtresse les vers suivants :

In mare nunc auro flaventes Arnus arenas
  Volvam, atque argento purior unda fluet.
Etruscos nunc invictis comitantibus armis
  Cæsareis, tollam sydera ad alta caput.
Nunc mihi fama etiam Tybrim fulgoreque rerum
  Tantarum longe vincere fata dabunt.

La seconde porte était également flanquée d'un

Digitized by Google

piédestal sur lequel le Danube et la Drava, couronnés de roses et de mille autres fleurs, se tenaient embrassés. Ils étaient accompagnés d'un aigle, de même que l'Arno et la Sieve d'un lion. Le Danube paraissait adresser à Florence les vers suivants :

Quamvis Flora tuis celeberrima finibus errem,
  Sum septem geminus Danubiusque ferox :
Virginis augustæ comes, et vestigia lustro,
  Ut reor, et si quod flumina numen habent,
Conjugium faustum et fecundum, et Nestoris annos,
  Tuscorum et late nuntio regna tibi.

Au sommet de la façade on apercevait le jeune Hyménée, couronné de marjolaine fleurie, et tenant un flambeau. A ses pieds on lisait : *Boni conjugator Amoris.* Cette statue était placée entre l'Amour, appuyé sur son sein, et la Fidélité conjugale qui lui donnait le bras. Les expressions nous manquent pour rendre la beauté, la grâce et l'élégance de cette décoration. Elle était terminée par une couronne de marjolaine que l'Hyménée semblait offrir aux heureux époux. Mais on admirait surtout les trois immenses tableaux qui se trouvaient au bas de la statue de l'Hyménée, et que séparaient des colonnes accouplées. Ils représentaient tous les plaisirs et toutes les joies du mariage chassant les chagrins et les ennuis. Les trois Grâces occupaient le tableau du milieu, et paraissaient chanter harmonieusement ces vers, gravés au-dessus de leurs têtes :

Quæ tam præclara nascetur stirpe parentum
  Inclita progenies, digna ætavisque suis?

Digitized by Google

Etrusca attollet se quantis gloria rebus
Conjugio Austriacæ Medicæque Domus?
Vivite felices : non est spes irrita ; namque
Divina Charites talia voce canunt.

Près des Grâces étaient, d'un côté, la Jeunesse avec le Plaisir, et la Beauté avec le Bonheur; et de l'autre côté, l'Allégresse avec le Jeu, et la Fécondité avec le Repos. Le peintre avait si habilement exprimé les traits qui caractérisent chacun de ces personnages, qu'il était facile de les reconnaître. Dans le tableau placé à droite de celui du milieu, on voyait, entre l'Amour et la Fidélité, l'Allégresse avec le Bonheur, et le Plaisir avec le Repos, armés de torches, et précipitant dans l'abîme la Jalousie, la Dispute, l'Inquiétude, la Douleur, la Plainte, la Fourberie, la Stérilité, et tous les autres maux qui affligent si souvent l'espèce humaine. Dans le troisième tableau, les Grâces, en compagnie de Junon, de Vénus, de la Concorde, de l'Amour, de la Fécondité, du Sommeil, de Pasithée et de Thalassius, préparaient le lit nuptial avec toutes les antiques cérémonies religieuses où les torches, les parfums et les guirlandes, jouaient un si grand rôle. Quantité de petits amours voltigeaient dans les airs et semaient sur le lit une multitude de fleurs. Au-dessus de ces trois tableaux, il s'en trouvait deux autres plus petits, entre lesquels s'élevait la statue de l'Hyménée. Dans l'un de ces tableaux, à l'imitation de l'antique coutume si bien décrite par Catulle, on avait représenté la sérénissime princesse au milieu d'un essaim de jeunes vierges, couronnées de fleurs

Digitized by Google

qui portaient des flambeaux allumés, et qui, montrant l'étoile Hesperus, semblaient gracieusement inviter Son Altesse à marcher vers l'Hyménée. A cette composition étaient joints les mots suivants : *O digno conjuncta viro!* Dans l'autre tableau, une troupe de jeunes hommes, également couronnés de fleurs, et munis de torches allumées, environnaient le prince, et exprimaient, en s'acheminant vers l'étoile, des vœux non moins ardents que ceux des jeunes vierges, comme le témoignait cette inscription : *O tædis felicibus aucte.* Au-dessus, pour devise, était une chaîne dorée, composée d'anneaux nuptiaux, qui descendait du ciel et soutenait le globe terrestre. Elle rappelait, en quelque sorte, la chaîne homérique de Jupiter, et signifiait que la nature et le monde terrestre se conservent et s'assurent presque l'éternité par l'union des causes célestes avec les substances terrestres. Les paroles de la devise étaient ainsi conçues : *Natura sequitur cupide.* Enfin, une foule d'enfants et de petits amours couvraient les bases, les pilastres, les festons et les autres ornements. Ils semaient des fleurs et des guirlandes, et semblaient chanter, avec autant d'allégresse que de suavité, l'ode suivante que l'on avait élégamment gravée entre les colonnes accouplées, qui, comme nous l'avons dit, divisaient les grands tableaux de la façade :

Augusti soboles regia Cæsaris
Summo nupta viro principi Etruriæ
Faustis auspiciis deseruit vagum
Istrum, regnaque patria.

Cui frater, genitor, patruus atque avi
Fulgent innumeri stemmate nobiles
Præclaro imperii, prisca ab origine
Digno nomine Cæsares.

Ergo magnanimæ virgini, et inclytæ
Jam nunc, Arne pater, suppliciter manus
Libes, et violis versicoloribus
Pulchram; Flora, premas comam.

Assurgant proceres, ac velut aureum
Et cœleste jubar ritè colant eam
Omnes accumulent templa Deum, et piis
Aras muneribus sacras.

Tali conjugio Pax hilaris redit,
Fruges alma Ceres porrigit uberes,
Saturni remeant aurea sæcula,
Orbis lætitia fremit.

Quin diræ Eumenides, monstraque Tartari
His longe duce te finibus exulant
Bellorum rabies hinc abit effera,
Mavors sanguineus fugit.

Sed jam nox ruit, et sydera concidunt,
En nymphæ adveniunt, Junoque pronuba
Arridet pariter, blandaque Gratia
Nudis juncta sororibus.

Hæc cingit niveis tempora liliis,
Hæc è purpureis serta gerit rosis,
Huic molles violæ et suavis amaracus
Nectunt virgineum caput.

Lusus, læta Quies cernitur et Decor :
Quos circum volitat turba Cupidinum,
Et plaudens recinit hæc Hymenæus ad
Regalis thalami fores.

Quid statis juvenes tam genialibus
Indulgere toris immemores? joci
Cessent, et choreæ : ludere vos simul
Poscunt tempora mollius.

Digitized by Google

Non vincant hederæ brachia flexiles,
Conchæ non superent oscula dulcia,
Emanet pariter sudor et ossibus
Grato murmure ab intimis.

Det summum imperium regnaque Jupiter,
Det Latona parem progeniem patri;
Ardorem unanimem det Venus, atque Amor
Aspirans face mutua.

LE PALAIS DES SPINI.

Afin que toutes les parties du domaine de l'un et de l'autre empire fussent représentées à ces bienheureuses noces, on construisit, près du palais des Spini, au commencement du pont de la Santa-Trinità, une superbe décoration qui consistait en une triple façade d'ordre composite. Un des pans de cette façade était tourné vers le pont alla Carraia et se rattachait au pan du milieu, lequel était naturellement lié à celui qui regardait le palais des Spini et Santa-Trinità. De quelque côté que l'on s'approchât de cette décoration, elle semblait se montrer par un ingénieux artifice, sous son principal aspect; aussi, imprimait-elle une beauté sans égale à ce quartier qui déjà ne le cédait en rien à aucun autre de Florence. Le pan du milieu était orné d'une base, surmontée des statues colossales de l'Océan et de la mer Tyrrhénienne, que soutenaient deux monstres gigantesques, et divers poissons étranges, et qu'accompagnaient deux nymphes. L'Océan et la mer Tyrrhénienne étaient à moitié

Digitized by Google

couchés, et semblaient offrir avec une affectueuse libéralité, aux sérénissimes époux, non-seulement des branches de corail, d'immenses conques de nacre de perle, et d'autres richesses marines, mais encore de nouvelles îles, de nouvelles terres et de nouveaux empires. Derrière ce groupe, s'élevaient deux grandes demi-colonnes sur lesquelles reposaient une corniche, une frise et une architrave, de sorte qu'elles produisaient une espèce d'arc de triomphe. Sur l'architrave, au-dessus des deux colonnes, on avait érigé deux pilastres, qui, avec leurs corniches, formaient un superbe et hardi frontispice, dont le sommet, ainsi que celui de chacun des pilastres, était décoré d'un immense vase d'or plein de mille joyaux marins. Dans le vide compris entre l'architrave et la pointe du frontispice, était couchée Thétis ou Amphitrite. Elle tenait une couronne rostrale accompagnée de ces mots : *Vince mari*, et semblait dire : *Jam terra tua est.* Derrière les statues colossales de l'Océan et de la mer Tyrrhénienne, entre les colonnes, on voyait, dans une vaste niche, semblable à une grotte, au milieu de monstres marins, Aristée enchaînant Prothée. Ce devin paraissait prophétiser aux nouveaux époux de glorieux triomphes sur mer en montrant du doigt les vers suivants :

Germana adveniet felici cum alite virgo,
Flora, tibi, adveniet soboles Augusta hymenæi,
Cui pulcher Juvenis jungatur fœdere certo
Regius Italiæ columen, bona quanta sequentur
Conjugium? Pater Arne, tibi et tibi, Florida mater,
Gloria quanta aderit? Protheum nil postera fallunt.

Digitized by Google

La façade de la grotte était placée, comme nous l'avons dit plus haut, entre deux autres façades, dont l'une regardait le palais des Spini, et la seconde le pont alla Carraia. Ces dernières avaient la même hauteur et la même largeur que la première, et comme celle-ci, étaient ornées de deux demi-colonnes couronnées d'un entablement servant de support à trois piédestaux surmontés de trois statues d'enfants qui tenaient de riches festons formés de coquillages et de coraux entremêlés d'algues marines. Sur la façade, qui s'appuyait contre le palais des Spini, la nouvelle terre du Pérou et les nouvelles Indes-Occidentales, retrouvées en grande partie sous les auspices de la maison d'Autriche, étaient représentées par une nymphe sauvage et presque nue, peinte en clair-obscur, au milieu d'une foule d'animaux étranges. Par allusion aux quatre étoiles en croix récemment découvertes dans ces régions, la nymphe était tournée vers un Crucifix lumineux dont les splendides rayons perçaient quelques nuages épais. Les vers suivants témoignaient de sa gratitude pour la maison d'Autriche qui l'avait initiée à la connaissance de la religion chrétienne :

Di tibi pro meritis tantis, augusta propago,
Præmia digna ferant, quæ vinctam mille catenis
Heu duris solvis, quæ clarum cernere solem
E tenebris tantis, et Christum noscere donas.

Sur le soubassement de cette façade on avait peint Persée délivrant Andromède.

La façade qui regardait le pont alla Carraia re-

Digitized by Google

présentait la petite mais célèbre île d'Elbe sous la figure d'une jeune guerrière assise sur un rocher, et la main droite armée d'un trident. A ses côtés, on voyait un petit enfant folâtrant gracieusement avec un dauphin et un autre enfant tenant une ancre. Un port environné de galères complétait cette composition. Le soubassement était occupé par les Argonautes qui, selon le récit de Strabon, en revenant de conquérir la Toison d'Or, débarquèrent à l'île d'Elbe, y dressèrent des autels, et firent un sacrifice à Jupiter, prévoyant peut-être qu'un jour notre illustre duc renouvellerait leur glorieuse mémoire en fortifiant cette île et en y offrant un port assuré aux navigateurs. C'est ce qu'exprimaient très-clairement ces quatre vers :

Evenere olim Heroes, qui littore in isto
Magnanimi votis petiere. En Ilva potentis
Auspiciis Cosmi multa munita opera, ac vi
Pacatum pelagus, securi currite nautæ.

Sans parler de l'Arion qui traversait les flots sur le dos d'un dauphin, sans parler d'une foule de devises et de trophées qui donnaient à cette décoration une beauté extraordinaire, on admirait la multitude innombrable de poissons bizarres, de néréides et de tritons qui couvraient les frises, les piédestaux, les soubassements, et en un mot, tous les endroits où il avait été possible et nécessaire de les introduire. Au bas du grand soubassement des statues colossales de l'Océan et de la mer Tyrrhénienne, il y avait encore une belle syrène

Digitized by Google

assise sur la tête d'un immense poisson dont la bouche, dès que l'on tournait une clef, lançait parfois, non sans exciter les rires des spectateurs, un impétueux jet d'eau sur les buveurs qui se pressaient trop avidement autour du large et superbe bassin où tombait le vin qui s'échappait des mamelles de la syrène. Comme le revers de la façade où était figurée l'île d'Elbe frappait tout d'abord la vue de ceux qui se rendaient du pont alla Carraia au palais des Spini, on imagina de cacher les armatures et les charpentes qui se trouvaient nécessairement derrière la décoration, sous une toile où l'on peignit un grand ovale renfermant ces mots : *maturate fugam*, et représentant Neptune avec son trident, assis sur son char, et chassant les vents contraires, comme s'il eût voulu promettre dans son royaume, aux nouveaux époux, la paix, la sécurité, et le bonheur.

LA COLONNE.

Depuis peu de temps on avait élevé, en face du gracieux palais des Bartolini, une immense colonne antique de granit oriental. Elle avait été extraite des thermes d'Antonin, à Rome, et donnée par le pape Pie IV à notre glorieux duc, lequel l'avait généreusement consacrée à l'embellissement de Florence, après l'y avoir amenée à grands frais. Cette colonne, ornée d'une base et d'un chapiteau

Digitized by Google

qui semblaient être en bronze, fut surmontée d'une admirable statue colossale en terre, de couleur de porphyre, représentant la Justice sous les traits d'une femme complétement armée, coiffée d'un casque, et tenant de la main droite une épée, et de la main gauche des balances.

LE CARREFOUR DES TORNAQUINCI.

La sixième décoration fut érigée dans le carrefour des Tornaquinci. Bien qu'elle fût appuyée au superbe palais des Strozzi, qui est propre à faire paraître petites les masses les plus vastes, bien qu'elle occupât un emplacement tout à fait ingrat, où aboutissaient des rues tortueuses et inégales; enfin, bien qu'elle eût à lutter contre une foule d'autres inconvénients, elle fut construite avec tant de magnificence, de grandeur, de goût et d'habileté, que toutes ces difficultés semblaient avoir été rassemblées exprès pour la rendre plus belle et plus admirable. Ses riches ornements, ses arcs élevés, ses immenses colonnes couvertes d'armes et de trophées, et ses statues colossales, s'harmonisaient si merveilleusement avec le palais des Strozzi, que ces deux imposantes machines, loin de se nuire, se faisaient valoir mutuellement. Pour montrer avec quel art et quel bonheur on sut tirer parti de l'emplacement que l'on avait à décorer, nous croyons nécessaire d'entrer ici dans des détails plus minu-

Digitized by Google

tieux que ne le voudraient peut-être les personnes qui ne sont point artistes. La rue de Santa-Trinità, qui donne sur le carrefour des Tornaquinci, est très-large, comme chacun sait. Le cortége devait suivre cette rue, puis celle des Tornabuoni, qui est très-étroite, et dont la moitié est occupée par la tour des Tornaquinci, qui est loin d'être belle. On construisit deux arcs de triomphe d'ordre composite, séparés par une magnifique colonne, et dont l'un conduisait dans la rue des Tornabuoni, tandis que l'autre cachait la vue de la tour, à l'aide d'une toile, où l'on avait peint, de manière à tromper agréablement les yeux, une rue bordée de maisons dont les fenêtres étaient ornées de tapis et garnies de spectateurs. A l'entrée de cette rue, on apercevait une jeune femme montée sur un blanc palefroi, et accompagnée de quelques estafiers. Cette figure produisait une telle illusion, que plus d'une personne éprouva le désir d'aller à sa rencontre, ou d'attendre son passage. Ces deux arcs de triomphe étaient flanqués de colonnes qui servaient de support aux architraves, aux frises et aux corniches, et qui, par leur dimension, étaient semblables à celle dont nous avons déjà parlé. Au-dessus de chacune d'elles était un tableau en clair-obscur, où l'on avait représenté des sujets dont nous nous occuperons tout à l'heure. Chaque arc de triomphe était couronné d'un entablement surmonté de statues, dont les proportions avaient été si bien calculées, que pas un de leurs détails n'était perdu, quoiqu'elles fussent à vingt-cinq pieds du sol. D'un

Digitized by Google

côté des deux arcs de triomphe, on en éleva un troisième, qui tenait au palais des Strozzi, et menait au Mercato-Vecchio; et de l'autre côté, un quatrième qui conduisait à la rue de la Vigna. Ces quatre arcs terminaient la large rue de Santa-Trinità, et offraient un coup d'œil d'une beauté et d'une magie inexprimables. Comme on le sait, la rue de San-Sisto débouche dans celle des Tornabuoni, et donne directement sur le flanc de la tour des Tornaquinci. Pour masquer cette vue désagréable, on eut recours au moyen déjà employé; on peignit sur une toile une rue bordée de maisons variées, et ornée d'une riche fontaine, où puisaient de l'eau une femme et un enfant, qui, de loin, paraissaient vivants. Une statue assise se trouvait au-dessus de chacun des quatre arcs de triomphe, et de chacune des cinq colonnes qui les séparaient, à l'exception toutefois de celle qui était placée au milieu. Cette dernière était surmontée de deux Victoires colossales, soutenant la couronne impériale et les armoiries de la maison d'Autriche, à laquelle cette décoration était spécialement consacrée, comme l'indiquait l'inscription suivante, tracée au bas de l'écusson :

Virtuti felicitatique invictissimæ domus Austriæ, majestatique tot et tantorum imperatorum ac regum, qui in ipsa floruerunt, et nunc maxime florent, Florentia augusto conjugio particeps illius felicitatis, grato pioque animo dicat.

De même que l'Autriche, ses villes, ses fleuves et son Océan avaient été conduits à ces splendides

Digitized by Google

noces et reçus par la Toscane, l'Arno et la mer Tyrrhénienne; de même on voulut que ses augustes souverains y vinssent dans toute leur pompe au-devant des Médicis, comme pour leur montrer à quelle glorieuse famille appartenait la noble vierge qu'ils leur présentaient. En conséquence, les huit statues assises dont nous avons parlé plus haut offraient l'image de huit empereurs de l'illustre maison d'Autriche. Au-dessus de l'arc de triomphe placé à la droite des armoiries, et conduisant dans la rue des Tornabuoni, s'élevait la statue de Maximilien II, aujourd'hui régnant, frère de la sérénissime reine Jeanne. Sous les pieds de Maximilien était un vaste tableau, où l'on voyait l'élévation de ce prince au trône. On l'avait peint siégeant au milieu des électeurs spirituels et temporels : les premiers étaient accompagnés de la figure de la Foi, et les seconds de celle de l'Espérance. Dans le haut du tableau, de petits anges chassaient, du sein d'un nuage ténébreux, de mauvais génies. Par là on voulait indiquer que l'on espérait que l'Allemagne cesserait d'être troublée par les guerres de religion, ou encore que toutes les querelles, tous les dissentiments avaient disparu lors de l'élection de Maximilien, comme l'exprimait l'inscription suivante :

Maximilianus II salutatur imperator magno consensu Germanorum, atque ingenti lætitia bonorum omnium, et christianæ pietatis felicitate.

Au-dessus de la colonne voisine de la statue de

Digitized by Google

Maximilien, on reconnaissait l'invincible Charles-Quint; puis au-dessus de l'arc de triomphe qui menait à la rue de la Vigna le valeureux Albert II, et enfin au-dessus de la colonne qui se trouvait à l'extrémité de l'édifice, Rodolphe, qui, le premier, introduisit dans sa noble maison la dignité impériale, et l'enrichit du grand archiduché d'Autriche, dont il investit son fils Albert Ier, et dont sa famille prit ensuite le nom. Le souvenir de ce fait important était consacré par une peinture placée dans la frise, au-dessus de l'arc de triomphe, et par cette inscription :

Rodolphus primus en hac familia Imp. Albertum primum Austriæ principatu donat.

Maintenant transportons-nous à gauche des armoiries. Au-dessus de l'arc de triomphe qui masquait la tour des Tornaquinci, était la statue du religieux Ferdinand Ier, père de la princesse. Le tableau placé sous ses pieds rappelait la vigueur avec laquelle il avait défendu Vienne, l'an 1529, contre les Turcs, ainsi que le témoignait l'inscription suivante :

Ferdinandus primus Imp., ingentibus copiis Turcarum cum rege ipsorum pulsis, Viennam nobilem urbem fortissime felicissimeque defendit.

Au-dessus de la colonne voisine on apercevait la statue de Maximilien Ier, et au-dessus de l'arc de triomphe, qui conduisait au Mercato-Vecchio, le pacifique Frédéric, appuyé contre un tronc d'olivier.

Digitized by Google

Quant à la dernière colonne adossée au palais des Strozzi, elle était surmontée de la statue d'Albert Ier, celui-là même auquel Rodolphe donna les états d'Autriche, et qui changea ses armoiries composées de cinq alouettes en champ d'or contre celles de gueules à la bande d'argent que porte encore aujourd'hui sa famille. On dit qu'il adopta ces dernières parce que, après l'effroyable bataille où il vainquit Adolphe, il se trouva tout le corps couvert de sang, à l'exception de la poitrine que protégeait une armure blanche. Le tableau placé à ses pieds le représentait tuant Adolphe et remportant les dépouilles opimes. Plus bas on lisait :

Albertus primus imper. Adolphum, cui legibus imperium abrogatum fuerat, magno prælio vincit, et spolia opima refert.

Au-dessous de chaque empereur, on avait renfermé dans un riche écusson ses armoiries particulières, ce qui, avec les peintures dont étaient enrichis les piédestaux des statues, formait un coup d'œil d'une beauté extraordinaire auquel ajoutaient encore une nouvelle magnificence les trophées, les croix de saint André, et une foule de devises de la famille impériale qui ornaient les colonnes et tous les endroits où on avait pu les introduire. Tel était le spectacle qui s'offrait à ceux qui suivaient la même route que le cortége. Enfin, en prenant le chemin opposé, c'est-à-dire en allant de la rue des Tornabuoni vers le carrefour des Tornaquinci, les yeux n'étaient peut-être pas moins agréablement flattés. En effet, de ce côté, on avait établi un corps

Digitized by Google

de décorations qui n'aurait aucunement différé de celui que nous avons déjà décrit, si le peu de largeur de la rue n'eût point forcé à ne le composer que de trois arcs de triomphe, tandis que l'autre en comptait quatre. L'arc de triomphe que le cortége rencontrait le dernier se montrait, au contraire, le premier aux personnes qui arrivaient par la rue des Tornabuoni. Il était surmonté de la statue en pied de Philippe I[er], père de Charles-Quint, et de celle de Philippe II, fils de ce grand empereur. Dans la frise qui se trouvait entre ces deux statues, on avait peint Philippe II assis et accompagné de l'illustrissime señor don Garcia de Toledo, avec l'aide duquel il avait contraint les Turcs à lever le siége de Malte que l'on avait représentée près de lui sous la figure d'une femme armée de pied en cap, et la poitrine couverte d'une croix blanche. En témoignage de sa reconnaissance, elle semblait offrir à Philippe II une couronne obsidionale comme l'indiquait cette inscription :

Melita erepta è faucibus immanissimorum hostium, studio et auxiliis piissimi regis Philippi, conservatorem suum corona graminea donat

Afin que la partie qui donnait sur la rue de la Vigna ne fût pas non plus sans quelque ornement, on jugea convenable de placer au bas de l'entablement, surmonté de statues, l'inscription suivante qui résumait la pensée renfermée dans cette grande et imposante édification :

Digitized by Google

Imperio late fulgentes aspice reges;
Austriaca hos omnes edidit alta domus,
His invicta fuit virtus, his cuncta subacta,
His domita est tellus, servit et oceanus.

On fit de même du côté du Mercato-Vecchio où on lisait :

Imperiis gens nata bonis, et nata triumphis,
Quam genus è cœlo ducere nemo neget;
Tuque nitens germen divinæ stirpis Hetruscis
Traditum agris nitidis, ut sola culta bees.
Si mihi contingat vestro de semine fructum
Carpere, et in natis cernere detur avos,
O fortunatam! vero tunc nomine florens
Urbs ferar, in quam sors congerat omne bonum.

LE CARREFOUR DES CARNESECCHI.

Il parut convenable de placer dans le carrefour des Carnesecchi, qui est peu éloigné de celui des Tornaquinci, les magnanimes Médicis, pour recevoir les empereurs de la maison d'Autriche qui leur avaient amené la princesse. Ici, comme en plusieurs autres endroits, il est nécessaire que les personnes qui ne sont point artistes nous permettent de décrire au long, non-seulement la forme des arcs de triomphe et des divers ornements qui les accompagnaient, mais encore l'emplacement où ils furent élevés : car notre intention est de mettre en évidence et l'habileté des maîtres qui les exécutèrent, et le génie fertile et inventif du poëte qui en fut l'or-

Digitized by Google

donnateur. De tous les emplacements dont nous avons eu et dont nous aurons à nous occuper, aucun ne fut peut-être plus difficile à décorer que celui que présentait le carrefour des Carnesecchi. En effet, la rue, en tournant vers Santa-Maria-del-Fiore, fait à droite un angle obtus, tandis qu'à gauche et en face on rencontre une petite place sur laquelle donnent deux rues, dont l'une vient de la place Vecchia, et l'autre de la grande place de Santa-Maria-Novella. Sur cette petite place vraiment dépourvue de toute proportion, on construisit un édifice dont la partie inférieure était octogone. Les portes dont on le perça étaient carrées et d'ordre toscan. Au-dessus de chaque porte on pratiqua une niche flanquée de deux colonnes surmontées de corniches, d'architraves et d'autres riches et pompeux ornements d'ordre dorique. Enfin, au-dessus des niches on mit plusieurs tableaux d'une rare beauté. Les portes, avons-nous dit, étaient carrées et d'ordre toscan; néanmoins nous devons noter que les deux qui livraient passage au cortége étaient d'ordre corinthien et avaient la forme d'un arc de triomphe. Une espèce de vestibule se trouvait entre la porte d'entrée et celle de sortie, qui toutes deux étaient splendidement décorées. Maintenant que nous avons indiqué la forme générale de l'édifice, nous aborderons ses détails et nous commencerons par la porte en guise d'arc de triomphe qui s'offrait la première aux regards du cortége. Elle était placée entre deux statues armées de pied en cap dont chacune était posée au-dessus d'une gracieuse petite porte et

Digitized by Google

renfermée dans une niche ornée de deux colonnes. La statue que l'on apercevait à droite représentait le duc Alexandre, gendre de Charles-Quint, tenant d'une main son épée et de l'autre main son bâton ducal : A ses pieds on lisait : *Si fata aspera rumpas, Alexander eris*. A gauche on voyait le valeureux seigneur Jean de Médicis, tenant la hampe d'une lance brisée. Au bas était écrit : *Italum fortiss. ductor.* Dans la frise on avait peint au-dessus de Jean de Médicis la foudre de ce seigneur, et au-dessus d'Alexandre sa devise composée d'un rhinocéros et de ces mots : *No vuelvo sin vencer*. La porte du milieu, large de plus de sept brasses et haute de plus de quatorze, était surmontée de la statue assise du valeureux et prudent duc Cosme près duquel étaient, paisiblement couchés, un lion et une louve, emblème de Florence et de Sienne. Aux pieds du duc on lisait : *Pietate insignis et armis*. Cette statue, placée entre les deux devises dont nous venons de parler, était accompagnée d'un tableau où l'on avait figuré, par allusion à l'élection du duc Cosme, le jeune David oint par Samuel. Au bas étaient tracés ces mots : *A Domino factum est istud*. Au-dessus de la corniche s'élevaient la couronne ducale et les armoiries de la famille des Médicis soutenues par deux Victoires. Enfin au-dessus de la principale entrée régnait l'inscription suivante :

Virtuti felicitatique illustrissimæ Mediceæ familiæ, quæ flos Italiæ, lumen Hetruriæ, decus patriæ semper fuit, nunc ascita sibi Cæsarea sobole, civibus securitatem et omni suo imperio dignitatem auxit, grata patria dicat.

Digitized by Google

En pénétrant sous l'arc, on trouvait une espèce de loggia, dont la voûte élégante était couverte de devises, et où l'on voyait, vis-à-vis l'une de l'autre, deux niches gracieuses pratiquées dans deux pilastres servant de support à l'arc d'entrée. Les parois qui soutenaient la loggia étaient ornées de tableaux, dont les sujets étaient en rapport avec les statues renfermées dans les niches. Ainsi celle de Cosme-l'Ancien, le premier fondateur de la puissance des Médicis, était accompagnée d'un tableau où l'on avait représenté le Sénat de Florence lui décernant le titre de père de la patrie, comme l'exprimait parfaitement l'inscription suivante :

Cosmus Medices, vetere honestissimo omnium senatus consulto renovato, parens patriæ appellatur.

La partie supérieure du pilastre, dans lequel on avait ménagé la niche de Cosme, était ornée d'un petit tableau contenant le portrait du magnifique Pierre de Médicis, père de Laurent l'Ancien. La statue de ce généreux Mécène, de cet illustre conservateur de la paix en Italie, occupait la niche placée en face de celle de Cosme. Au-dessus de sa tête on avait peint son frère, le magnifique Julien, père de Clément VII. Le grand tableau qui faisait pendant à celui de Cosme représentait le congrès où tous les princes italiens formèrent cette alliance qui, tant qu'elle dura, et tant que vécut Laurent, fut pour l'Italie une source de prospérités, de même que sa rupture fut pour le pays le signal de toutes

Digitized by Google

les calamités. Laurent, par ses conseils, avait déterminé cette alliance, comme le témoignait l'inscription suivante :

Laurentius Medices belli et pacis artibus excellens, divino suo consilio conjunctis animis, et opibus principum italorum, et ingenti Italiæ tranquillitate parta, parens optimi sæculi appellatur.

En retournant sur la petite place on apercevait, dans la frise au-dessus de l'arc d'entrée de l'édifice octogone, quatre ovales, contenant le portrait de Giovanni di Bicci, celui de Laurent, son fils, celui de Pierre-François, fils de Laurent, et celui de Jean, père du belliqueux seigneur Jean de Médicis. En passant à droite, à la seconde face de l'octogone, on voyait, assise dans une niche entre deux colonnes, la statue de Catherine, reine de France, tenant en main le sceptre royal. Au-dessus on avait peint la même reine, majestueusement assise, et devant elle deux femmes armées, que l'on reconnaissait pour la France et l'Espagne. La première, agenouillée, lui présentait le roi très-chrétien Charles IX, et la seconde, debout, la reine d'Espagne, femme de l'excellent roi Philippe. Autour de Catherine, étaient rangés plusieurs petits enfants, auxquels la Fortune semblait réserver des sceptres et des couronnes. Entre l'arc d'entrée et la niche où siégeait Catherine, on avait mis un tableau contenant la Prudence et la Libéralité, pour indiquer à l'aide de quels guides les Médicis s'étaient élevés si haut. Au-dessus de ces deux personnages on avait figuré la Piété, accompagnée d'une cigogne, et en-

Digitized by Google

vironnée de petits anges qui lui montraient les dessins et les modèles des églises et des monastères bâtis par les Médicis. — Au-dessus du fronton de la troisième face de l'octogone, on plaça la statue de l'excellent et affable prince Don François, avec cette inscription : *Spes altera Floræ.* Dans la frise étaient les portraits de ses quatre illustres frères, c'est-à-dire ceux du beau seigneur Don Garcia et de l'aimable seigneur Don Pietro, et ceux des deux révérendissimes cardinaux Giovanni, de vénérable mémoire, et Ferdinando. Quant à la quatrième face de l'octogone, l'encoignure des maisons voisines n'ayant pas permis d'y pratiquer une niche, on se contenta d'y tracer les vers suivants :

Hi, quos sacra vides redimitos tempora mitra
Pontifices triplici, Romam totumque piorum
Concilium rexere Pii : sed qui prope fulgent
Illustri è gente insignes sagulisve togisve
Heroes, claram patriam populumque potentem
Imperiis auxere suis certaque salute.
Nam semel Italiam donarunt aurea secla,
Conjugio augusto decorant nunc, et mage firmant.

Au-dessus de cette inscription on peignit, dans deux ovales, les deux devises du duc, c'est-à-dire le capricorne et les sept étoiles, avec ces mots : *Fiducia Fati*, et la belette avec ces paroles empruntées à une devise du prince excellentissime : *Amat victoria curam.* Les trois niches pratiquées dans les trois faces suivantes de l'octogone renfermaient les statues des trois souverains pontifes qui sont sortis de la famille Médicis. Ces éminents person-

Digitized by Google

nages honoraient la fête de leur présence, afin que la religion, de même que les armes, les lettres et les sciences, concourût à imprimer un auguste caractère à ces splendides noces, et à leur présager un heureux avenir. On voyait, d'abord, Pie IV, qui, peu de temps auparavant, avait passé à une meilleure vie. Au-dessus de sa tête, on avait peint les deux cardinaux-légats, lui remettant les inviolables décrets du concile de Trente. Venait ensuite la statue de Léon X, surmontée d'un tableau où l'on avait représenté ce pape, retenant l'humeur belliqueuse du roi François Ier, et l'empêchant de bouleverser l'Italie, comme il aurait certainement pu le faire. Enfin le tableau dont était accompagnée la statue de Clément VII contenait le couronnement du grand Charles-Quint, à Bologne. — La huitième et dernière face de l'octogone, frappant sur l'angle aigu des maisons des Carnesecchi, ne put, comme la quatrième face, recevoir qu'une inscription, laquelle était ainsi conçue :

Pontifices summos Medicum domus alta Leonem,
Clementem deinceps, edidit inde Pium.
Quid tot nunc referam insignes pietate, vel armis
Magnanimosque duces egregiosque viros?
Gallorum inter quos late regina refulget :
Hæc regis conjux, hæc eadem genitrix.

Bien que nous ayons décrit minutieusement ces décorations, nous avons passé sous silence, pour ne pas ennuyer le lecteur, déjà fatigué peut-être, une foule de peintures et de devises, et mille ornements d'une rare beauté, dont on avait enrichi les

Digitized by Google

corniches doriques, et tous les endroits qui les réclamaient. Les amateurs peuvent, du reste, facilement imaginer que les moindres détails furent traités avec un soin et une habileté extrêmes. Disons encore que l'édifice était orné d'une foule d'armoiries, distribuées avec art. Ces armoiries étaient, Médicis et Autriche, pour l'illustrissime prince et pour Son Altesse; Médicis et Tolède, pour le duc-père; Médicis et Autriche une seconde fois, mais avec les trois plumes pour son prédécesseur Alexandre; Médicis et Boulogne de Picardie, pour Laurent, duc d'Urbin; Médicis et Savoie, pour le duc Julien; Médicis et Orsini, pour la double alliance de Laurent l'Ancien et de son fils Pierre; Médicis et Vipera, pour Jean, mari de Caterina Sforza; Médicis et Salviati, pour le glorieux seigneur Jean, son fils; France et Médicis, pour la sérénissime reine; Ferrare et Médicis, pour le duc et une des sœurs de l'excellentissime prince don François; et Orsini et Médicis, pour l'autre sœur du même prince, mariée à l'illustrissime seigneur Paolo Giordano, duc de Bracciano.

Il nous reste maintenant à décrire la sortie de l'édifice, mais il nous suffira de dire que, par sa dimension et ses proportions, elle était entièrement semblable à l'entrée. Néanmoins, en raison de sa moindre importance, son arc, qui donnait sur Santa-Maria-del-Fiore, avait été construit avec moins de magnificence, et au lieu de statues ne portait que l'inscription suivante :

Digitized by Google

Virtus rara tibi, stirps illustrissima, quondam
  Clarum Tuscorum detulit imperium.
Quod Cosmus forti præfunctus munere Martis
  Protulit, et justa cum ditione regit.
Nunc eadem major divina è gente Ioannam
  Allicit in regnum, conciliatque thoro.
Quæ si crescet item ventura in prole nepotes,
  Aurea gens Tuscis exorietur agris.

Les deux pilastres qui étaient au commencement du vestibule, et qui servaient de support à l'arc de sortie, contenaient deux niches, dans l'une desquelles était le gentil duc de Nemours, Julien le Jeune, frère de Léon X, et gonfalonier de la sainte Église. Au-dessus de cette statue, on voyait le portrait du magnanime cardinal Hippolyte, son fils, et à côté, un tableau représentait le peuple romain dédiant au duc de Nemours le théâtre Capitolin, comme l'indiquait cette inscription :

Julianus Medices eximiæ virtutis et probitatis ergo summis a Pop. Rom. honoribus decoratur, renovata specie antiquæ dignitatis ac lætitiæ.

La seconde niche était occupée par le duc d'Urbin, Laurent le Jeune, armé de pied en cap, et tenant en main une épée. Au-dessus de sa tête, on reconnaissait le portrait de son père Pierre. Quant au tableau qui faisait pendant à celui du duc de Nemours, il montrait Florence, remettant avec pompe le bâton de général à Laurent. Au-dessous de cette peinture on lisait :

Laurentius Med. junior maxima invictæ virtutis indole, summum in re militari imperium maximo suorum civium amore, et spe adspicitur.

Digitized by Google

LE CARREFOUR ALLA PAGLIA.

Dans le carrefour alla Paglia, ainsi nommé, parce qu'on y vend continuellement de la paille, on construisit un arc de triomphe qui ne le cédait aux autres ni en richesse ni en splendeur. En nous voyant présenter la plupart de ces décorations comme des chefs-d'œuvre de l'art et des modèles de magnificence, quelques personnes, peut-être, nous accuseront d'avoir obéi à un penchant naturel à amplifier les choses; mais elles peuvent être bien convaincues que ces diverses édifications laissèrent de beaucoup en arrière tout ce qui, jusqu'alors, avait été fait dans ce temps à Florence et ailleurs. Nous ajouterons même qu'elles furent ordonnées avec tant de libéralité par nos princes et exécutées avec une telle habileté par nos artistes, qu'elles surpassent toute croyance, et que la plume de l'historien est impuissante à exprimer et à rendre leurs beautés. Maintenant, retournons à notre sujet.

La rue qui va de l'Archevêché au borgo de San-Lorenzo fait, en coupant la rue della Paglia, une croix parfaite. Ce fut au milieu de ce carrefour que l'on construisit un arc de triomphe. Il ressemblait beaucoup au temple à quatre faces que l'antiquité avait consacré à Janus. Comme de l'endroit qui lui était assigné on apercevait l'église cathédrale, nos princes ordonnèrent qu'il fût dédié à la Religion, que la Toscane entière, et que Florence particulièrement,

Digitized by Google

ont toujours servie avec tant de zèle. La princesse ayant été reçue, à son entrée, par les principales vertus auxquelles Florence doit sa grandeur et sa gloire, on voulut que la Religion semblât l'avoir, en quelque sorte, attendue pour l'introduire dans l'église voisine. L'arc de triomphe comptait quatre faces : la première se présentait aux yeux de ceux qui allaient au carrefour des Carnesecchi ; la seconde, en suivant la tige de la croix, regardait l'église de San-Giovanni et celle de Santa-Maria-del-Fiore ; les deux dernières faces occupaient les extrémités du travers de la croix, et étaient tournées l'une vers San-Lorenzo, et l'autre vers l'Archevêché. Pour rendre cette description aussi intelligible et aussi facile que possible, je dirai que la seconde face de l'édifice était exactement distribuée comme la première, et que l'arc d'entrée de celle-ci s'élevait précisément au milieu de la rue, entre deux vastes niches, dont chacune était flanquée de deux colonnes corinthiennes couvertes de mitres, d'encensoirs, de calices, de livres sacrés et de maints autres objets sacerdotaux. Au-dessus de chaque niche et de l'entablement dont étaient surmontées les colonnes, on voyait un fronton qui produisait le plus bel effet. Venait ensuite une large frise ornée de consoles sculptées et dorées donnant à plomb sur les colonnes, et servant de support à un second entablement et à quatre immenses candélabres peints et dorés de même que les colonnes, les bases, les chapiteaux, les corniches, les architraves, et en un mot, tous les ornements sculptés qui se trou-

Digitized by Google

vaient sur la même ligne que les consoles. Enfin, au milieu de l'entablement, un fronton plus élevé que les consoles portait un beau et riche piédestal sur lequel était assise la Religion chrétienne tenant une croix, et accompagnée de deux statues couchées à ses pieds, dont l'une, environnée de trois enfants, représentait la Charité, et l'autre l'Espérance. Dans l'angle du fronton, on voyait l'antique Labarum avec la croix et ces mots : *In hoc vinces*, et au-dessous, les armoiries des Médicis avec trois tiares en mémoire des trois pontifes qui appartenaient à leur famille. Sur l'entablement, on avait placé, au-dessus de chacune des niches flanquées de colonnes, une statue. Celle qui était à droite représentait une belle jeune femme, armée de pied en cap, et portant une lance et un bouclier. A la grande croix rouge qui couvrait sa poitrine, on la reconnaissait facilement pour le nouvel ordre religieux de Saint-Étienne, fondé par notre glorieux duc. La statue qui se trouvait à gauche, au lieu d'être armée, était vêtue d'habits sacerdotaux, et au lieu d'une lance tenait une croix. Ces diverses statues, dominant l'édifice entier, formaient un coup d'œil merveilleux. La frise, placée entre l'entablement supérieur et celui qui reposait sur les colonnes, était divisée en trois compartiments où l'on avait peint les trois principaux caractères affectés par la vraie religion depuis la création du monde. Dans le compartiment à droite, pour rappeler la religion qui régna à l'époque où les hommes, tout en obéissant aux lois de la nature, n'avaient point une parfaite con-

Digitized by Google

naissance de Dieu, on avait figuré Melchisédech offrant en sacrifice du pain, du vin et des fruits de la terre. Dans le compartiment à gauche, la religion de Moïse, moins imparfaite que la première, mais encore voilée d'ombres épaisses, était représentée par Moïse et Aaron sacrifiant à Dieu l'agneau pascal. Le compartiment du milieu, placé au-dessous des statues de la Religion, de la Charité et de l'Espérance et au-dessus de l'arc d'entrée, renfermait un autel surmonté d'un calice et d'une hostie. Quelques fidèles étaient agenouillés autour de cet emblème du véritable et évangélique sacrifice. Dans le haut du tableau planait le Saint-Esprit environné d'une foule de petits anges qui tenaient un cartel où on lisait : *In spiritu et veritate*. Au-dessous de cette peinture, deux autres petits anges supportaient une inscription qui reposait sur la corniche de l'arc, et qui était ainsi conçue :

Veræ religioni, quæ virtutum omnium fundamentum, publicarum rerum firmamentum, privatarum ornamentum, et humanæ totius vitæ lumen continet, Hetruria semper dux et magistra illius habita, et eadem nunc antiqua et sua propria laude maxime florens, libentissime consecravit.

Dans la niche qui était à droite, entre deux colonnes, on avait peint, en clair-obscur, de manière à imiter le relief, notre duc actuel en costume de chevalier de l'ordre de Saint-Étienne, et tenant une croix. Au-dessus de sa tête, on lisait :

Cosmus Medic. Floren. et Senar. Dux II. Sacram D. Stephani militiam Christianæ pietatis et bellicæ virtutis domicilium fundavit anno MDLXI.

Digitized by Google

Sur le soubassement de la même niche, entre les deux piédestaux des colonnes, on voyait la Prise de Damiette par les chevaliers florentins; puis dans le fronton, placé au-dessus des deux colonnes, les armoiries du duc et une croix rouge, laquelle indiquait clairement qu'il était grand-maître et chef de l'ordre de Saint-Étienne.

Pour raviver le souvenir des Florentins et des Toscans, qui avaient fondé des ordres religieux, et qui s'étaient distingués par la pureté de leurs mœurs et la sainteté de leur vie, on jugea convenable de placer dans la seconde niche, en pendant à la statue du Duc, celle de saint Jean Gualbert, chevalier et fondateur de l'ordre de Vallombrosa. On l'avait représenté en habit de chevalier, et pardonnant à un ennemi. Le fronton de la niche contenait les armoiries des Médicis et trois chapeaux de cardinal. Sur le soubassement, on avait peint le miracle opéré par saint Jean Gualbert à l'abbaye de Settimo, où, par son ordre, et à la confusion des hérétiques et des simoniaques, un religieux avait traversé sain et sauf un brasier ardent. Au-dessus de la niche, on lisait :

Ioannes Gualbertus eques nobiliss. Floren. Vallis Umbrosiæ familiæ auctor fuit, anno MDLXI.

Telle était la décoration de la principale face de l'édifice.

En entrant sous l'arc, on trouvait quatre vestibules qui, en se coupant, laissaient au milieu un espace carré de huit brasses en tous sens. Là, les

Digitized by Google

quatre arcs s'élevaient à la même hauteur qu'à l'extérieur de l'édifice. Ils étaient accompagnés de pendentifs qui semblaient devoir supporter une petite coupole, mais, à l'endroit où elle aurait pris naissance, était une galerie de balustres dorés occupée par un chœur de petits anges d'une rare beauté. Le ciel seul servait de coupole, de sorte que le dessous de l'arc était parfaitement éclairé. Les quatre pendentifs s'élargissaient à mesure qu'ils montaient vers la corniche. Ils renfermaient quatre cadres circulaires où l'on avait représenté les quatre Évangélistes sous la figure d'animaux tels que les ont dépeints Ézéchiel et saint Jean. Mais parlons du vestibule du premier arc. Sa voûte était ornée de compartiments élégants et couverte des armoiries et des devises des ordres religieux qui avaient fourni les sujets des tableaux voisins. Sur la paroi qui était à droite et correspondait à la niche du duc, on voyait, dans un vaste tableau, ce prince donnant l'habit de l'ordre de Saint-Étienne à ses chevaliers avec tout le cérémonial accoutumé. Dans le lointain, on avait représenté la Ville de Pise et l'Édification du palais, de l'église et de l'hôpital. Sur le soubassement on lisait :

Cosmus Med. Flor. et Senar. Dux II equeitibus suis divino consilio creatis, magnificè, pièque insignia, et sædem præbet, largèque rebus omnibus instruit.

Sur la paroi que l'on rencontrait vis-à-vis, et qui était attenante à la niche de saint Jean Gualbert, on avait peint ce bienheureux fondant, au milieu

d'une sombre forêt, son premier et principal monastère, comme l'expliquait l'inscription suivante :

S. Ioannes Gualbertus in Vallombrosiano monte ab interventoribus et illecebris omnibus remoto loco, domicilium ponit sacris suis sodalibus.

Passons maintenant à la seconde face de l'édifice. Déjà nous avons dit que, par sa hauteur, sa largeur et sa distribution, elle ne différait aucunement de la première; mais, au lieu d'être couronnée, comme celle-ci, par les statues de la Religion, de la Charité et de l'Espérance, elle n'avait, à son sommet, qu'un magnifique autel, imité de l'antique, sur lequel brillait une large flamme. A droite, c'est-à-dire du côté de San-Giovanni, s'élevait, précisément, au-dessus de l'une des niches flanquées de deux colonnes, la statue de la Vie contemplative, couverte d'habits modestes, et les yeux fixés au ciel. A gauche, on voyait la Vie active, revêtue d'un costume souple et léger, les bras nus et la tête ceinte de fleurs. La frise, placée entre les deux entablements, était divisée, comme sur la première face, en trois compartiments. Dans celui du milieu, on avait peint trois hommes vêtus à la romaine, présentant douze petits enfants à quelques vénérables vieillards toscans pour qu'ils leur enseignassent leur religion. A côté étaient écrits ces mots, empruntés à Cicéron : *Hetruriæ principes, disciplinam doceto*. Enfin, au-dessus du tableau, on lisait :

Frugibus inventis doctæ celebrantur Athenæ,
Roma ferox armis imperioque potens :

Digitized by Google

At nostra hæc mitis provincia Hetruria, ritu
Divino, et cultu nobiliore Dei,
Unam quam perhibent artes tenuisse piandi
Numinis, et ritus edocuisse sacros :
Nunc eadem sedes veræ est pietatis, et illi
Hos nunquam titulos auferet ulla dies.

Comme les principales cérémonies de la religion des Gentils consistaient en augures et en sacrifices, on avait peint, dans le compartiment à droite, un prêtre examinant avec soin des entrailles d'animaux que les sacrificateurs lui présentaient sur un bassin, et, dans le compartiment à gauche, un Augure tenant un bâton recourbé, et observant des oiseaux qui volaient au-dessus de sa tête.

Maintenant occupons-nous des niches. Celle qui était à droite renfermait saint Romuald, lequel fonda, dans notre pays, sur les sauvages montagnes des Apennins, l'ermitage des Camaldules, où naquit l'ordre religieux qui porte ce nom. Au-dessus de la niche, on lisait :

Romualdus in hac nostra plena sanctitatis terra, Camaldulensium ordinem collocavit. Anno MXII.

Sur le soubassement, on avait représenté le songe de cet ermite, qui aperçut, pendant son sommeil, une échelle s'élevant jusqu'au ciel, comme celle de Jacob; et, sur la paroi du vestibule attenante à la niche, la fondation de l'ermitage des Camaldules, au milieu d'un paysage agreste, ainsi que l'expliquait l'inscription suivante :

Sanctus Romualdus, in Camaldulensi sylvestri loco divinitus sibi ostenso, et divinæ contemplationi aptissimo, suo gravissimo collegio sedes quietissimas extruit.

Digitized by Google

La niche placée à gauche renfermait le bienheureux Philippe Benizzi, notre concitoyen, qui, avec sept nobles Florentins, fonda l'ordre des Servites. La niche ne pouvant contenir tous ces personnages, Filippo Benizzi, comme le plus digne, y entra seul. Au-dessus de sa tête, on lisait :

Filippus Benitius civis noster instituit et rebus omnibus ornavit servorum familiam. Anno MCCLXXXV.

Sur le soubassement, on avait figuré la miraculeuse Annonciation, soutenue par plusieurs petits anges, dont l'un répandait sur le peuple en prières une multitude de fleurs, emblème des innombrables grâces que chaque jour les fidèles obtiennent, en se recommandant à cette sainte image [1]. Le tableau du vestibule contigu à la niche de saint Philippe Benizzi représentait ce bienheureux et ses sept nobles compagnons abandonnant l'habit civil florentin pour celui des Servites, et travaillant à bâtir leur beau monastère, aujourd'hui renfermé dans les murs de Florence, et la célèbre église de l'Annunziata. Au-dessous de cette peinture, on lisait :

[1] Ici Vasari fait allusion à un miracle qui, dit-on, eut lieu à Florence, l'an 1252. Les Servites, après avoir construit leur couvent, avaient chargé un artiste, nommé Bartolommeo, de peindre l'Annonciation de la Vierge. Lorsque Bartolommeo eut terminé l'ange, il se mit à chercher un type qui représentât dignement la divine beauté de Marie. Tandis qu'il était plongé dans de profondes réflexions, le sommeil le surprit. A son réveil, il trouva la tête de sa Madone achevée et si belle, qu'il se mit à crier à haute voix : Miracle ! miracle ! Ce prodige attira le peuple en foule chez les Servites, et Dieu, pour le sanctionner, permit que cette Madone opérât de nombreux miracles qui, selon la chronique florentine, se renouvellent chaque jour.

Digitized by Google

Septem nobiles cives nostri in sacello nostræ urbis, toto nunc orbe religionis, et sanctitatis fama clarissimo, se totos religioni dedunt, et semina jaciunt ordinis servorum B. Mariæ Virginis.

Il nous reste maintenant à décrire les deux faces qui se trouvaient aux extrémités des branches de la croix. Elles étaient beaucoup moins larges que les deux premières, à cause du resserrement des deux rues sur lesquelles elles donnaient. Aussi les arcs, au lieu d'être accompagnés de deux niches, étaient-ils seulement flanqués de deux colonnes. Ils étaient, en outre, surmontés d'une frise, occupée par un tableau qui, avec une foule de devises et de peintures diverses, complétait leur décoration. Ce monument étant consacré à la gloire de la vraie religion, on voulut y rappeler le souvenir des principales victoires qu'elle avait remportées sur ses deux plus puissants ennemis, c'est-à-dire sur la sagesse humaine, représentée par les philosophes et les hérétiques, et sur la puissance humaine. En conséquence, du côté de l'archevêché, on avait peint, dans le tableau de la frise, saint Pierre, saint Paul, et les autres apôtres, remplis de l'esprit divin, discutant avec des philosophes, dont quelques-uns, remplis de confusion, tels que Denis l'Aréopagite, Justin et Panteon, déchiraient les livres qu'ils tenaient en main, reconnaissaient et acceptaient avec humilité la vérité évangélique. Ce tableau était accompagné de l'inscription suivante : *Non est sapientia, non est prudentia.* Dans l'autre frise, du côté de San-Lorenzo, on voyait encore saint Pierre,

Digitized by Google

saint Paul, et les autres apôtres, prêcher intrépidement la vérité de l'évangile devant Néron et ses satellites. A côté on avait inscrit : *Non est fortitudo, non est potentia*, en sous-entendant *contra Dominum*, complément de cette sentence, empruntée à Salomon. Les quatre parois qui soutenaient les voûtes des deux arcs étaient également ornées de tableaux. Du côté de l'archevêché, on avait représenté le bienheureux Jean Colombini, honorable citoyen siennois, fondateur de la compagnie de Jésus, vêtu en pauvre, et donnant l'habit de son ordre à une foule de personnages qui le sollicitaient avec ardeur. Au-dessous on lisait :

Origo collegii pauperum, qui ab Jesu cognomen acceperunt, cujus ordinis princeps fuit Ioannes Columbinus domo Senensis, anno MCCCLI.

Vis-à-vis de ce tableau, on voyait des gentilshommes siennois exprimant à l'évêque d'Arezzo, Guido Pietramalesco, le désir qu'ils avaient de créer l'ordre de Monte-Oliveto. Le prélat semblait les approuver, et les encourager à bâtir le saint et vaste monastère, dont ils lui montraient le modèle, et qu'ils construisirent en effet à Monte-Oliveto, sur le territoire de Sienne. L'inscription jointe à cette composition était ainsi conçue :

Instituitur sacer ordo monachorum, qui ab Oliveto monte nominatur, auctoribus nobilibus civibus Senensibus. Anno MCCCXIX.

Du côté de San-Lozenzo, on avait figuré l'édification du fameux oratoire della Vernia, exécutée

Digitized by Google

en grande partie aux dépens des pieux comtes Guidi, seigneurs de ce pays, et grâce aux soins du glorieux saint François, qui se retira dans cette solitude, où il reçut les stigmates de notre Seigneur Jésus-Christ, comme l'expliquait cette inscription :

Asperrimum agri nostri montem divus Franciscus elegit, in quo summo ardore Domini nostri salutarem necem contemplaretur : isque notis plagarum in corpore ipsius expressis divinitus consecratur.

En face, on voyait le concile qui fut tenu à Florence par Eugène IV, lorsque, pour la réunion de l'église grecque à l'église latine, depuis si longtemps en désaccord, la foi reconquit sa pureté primitive, ainsi que l'attestait l'inscription suivante :

Numine D. O. M. et singulari civium nostrorum religionis studio eligitur urbs nostra, in qua Græcia amplissimum membrum a christiana pietate disjunctum reliquo Ecclesiæ corpori conjungeretur.

SANTA-MARIA-DEL-FIORE.

La nouvelle duchesse devait, comme cela eut lieu en effet, être reçue par tout le clergé à Santa-Maria-del-Fiore. On résolut alors d'ajouter encore à la magnificence étonnante dont brillait déjà cette cathédrale, la pompe que l'on pouvait attendre d'une quantité innombrable de lumières, de festons, d'écussons et de drapeaux. La porte principale, d'ordre ionique, ainsi décorée, offrait un coup d'œil merveilleux. Elle était en outre ornée de dix bas-

Digitized by Google

reliefs d'une richesse extraordinaire dont les sujets étaient empruntés à la vie de la glorieuse mère de Notre-Seigneur Jésus-Christ. Ces bas-reliefs furent très-admirés. Aussi espère-t-on qu'un jour ils seront jetés en bronze, qu'ils formeront le digne pendant de ceux du temple de San-Giovanni, et que même ils les surpasseront en beauté, ayant été produits dans un siècle plus avancé. Ils étaient modelés en terre, complétement dorés, et encastrés avec élégance dans une porte de bois également dorée, et au-dessus de laquelle on voyait les armes des Médicis avec les clefs pontificales soutenues par le Travail et par la Grâce divine, et accompagnées d'une toile où étaient peints tous les saints protecteurs de la ville, qui semblaient adresser pour son salut et son bonheur de ferventes prières au Christ enfant assis sur le bras de la Vierge. Au-dessus de ce groupe était une belle devise représentant un petit navire qui, grâce à un vent favorable, entrait à pleines voiles dans un port tranquille, pour montrer que les actions chrétiennes ont besoin de la grâce divine et du travail de l'homme; ce qui était clairement exprimé par ces mots :

ΣΥΝ ΘΕΩ

et encore mieux par cette inscription qui se trouvait au-dessous. :

Confirma hoc Deus quod operatus es in nobis.

Digitized by Google

LE CHEVAL.

On enleva ensuite, sur la place de San-Pulinari, un magnifique cheval haut de neuf brasses, qui se dressait entièrement sur ses jambes de derrière. Il était monté par un jeune et vaillant guerrier qui, après avoir frappé à mort de sa lance, dont les tronçons gisaient à terre, un monstre énorme, avait saisi son épée et semblait regarder où en était son ennemi. C'était une allusion à cette vertu herculéenne qui, comme Dante l'a si bien dit, rend à la ville la paix et la tranquillité en pourchassant et en précipitant dans l'enfer la mère des discordes, des injures, des rapines et des injustices que l'on appelle communément le Vice ou la Fraude, et que l'on représente sous la forme d'une jeune femme dont le corps est terminé par une queue de scorpion. La même idée n'était pas moins habilement exprimée, par la devise dont était orné le piédestal où l'on voyait sur un autel, au milieu d'un temple ouvert et soutenu par des colonnes, l'Ibis égyptien qui, avec ses griffes et son bec, déchirait quelques serpents entrelacés autour de ses pieds. Cette figure était accompagnée des mots suivants : *Præmia digna.*

LE BORGO DE' GRECI.

A l'encoignure du Borgo de' Greci on construisit un petit arceau, dédié à l'Allégresse publique qui

Digitized by Google

était représentée sous la forme d'une femme couronnée de fleurs, et radieuse de joie. Au-dessous de cette statue on lisait : *Hilaritas PP. Florent.* Et on voyait au milieu de grotesques et de sujets tirés de l'histoire de Bacchus, deux charmants petits satyres qui portaient sur leurs épaules deux outres d'où tombaient, dans une magnifique fontaine, du vin blanc et du vin rouge, et d'où parfois s'élançaient avec impétuosité des jets d'eau qui inondaient les buveurs qui ne savaient point s'arrêter à temps. A côté était écrit : *Abite lymphæ vini pernicies.* Au-dessus et autour de la statue principale, des satyres et des bacchantes buvaient, dansaient, chantaient, se livraient à toutes les folies qu'inspire l'ivresse, et semblaient répéter les mots contenus dans l'inscription dont ils étaient accompagnés et qui était ainsi conçue :

Nunc est bibendum, nunc pede libero pulsanda tellus.

L'ARC DE TRIOMPHE DE LA DOUANE.

Pour recevoir et accompagner la sérénissime princesse, Florence, ainsi qu'on l'a vu, avait distribué en divers endroits les plus éminentes vertus. Une seule semblait jusqu'alors avoir été oubliée. Nous voulons parler de la vertu civile de qui dépend souverainement la bonne administration des peuples et des états. Ce n'est pas qu'on n'eût pu prouver qu'elle avait jadis hautement distingué plusieurs des

Digitized by Google

fils de Florence; mais, comme elle avait tout récemment brillé du plus vif éclat chez nos princes, on pensa qu'on ne saurait mieux la mettre en relief qu'en représentant les actions de ces magnanimes seigneurs. Cette résolution ne fut point inspirée par la flatterie, mais par la gratitude des citoyens, comme le reconnaîtra quiconque ne sera pas aveuglé par l'envie. Il suffira, en effet, pour s'en convaincre, de jeter les yeux sur le juste et saint gouvernement des états de Florence et sur leur mémorable et glorieux agrandissement dont on est certainement autant redevable à la force, à la constance, à la patience et à la vigilance du duc qu'à la faveur de la fortune, comme l'exprimait parfaitement l'inscription suivante placée en bon lieu :

Rebus urbanis constitutis, finibus imperii propagatis, re militari ornata, pace ubique parta, civitatis, imperiique dignitate aucta, memor tantorum beneficiorum Patria prudentiæ ducis opt. dedicavit.

A l'entrée de la place ducale, on construisit donc un merveilleux arc de triomphe appuyé d'un côté contre le palais ducal, et de l'autre côté contre l'édifice où l'on a coutume de distribuer le sel au peuple. Ce monument, dédié à la vertu civile, était semblable à celui que l'on avait consacré à la Religion, dans le carrefour alla Paglia, et n'en différait que par son élévation et sa magnificence. Il était orné de quatre immenses colonnes corinthiennes au milieu desquelles passa le cortége. Au-dessus de l'architrave de la corniche et de la frise divisée en trois compartiments, on voyait un second entablement surmonté d'une statue assise que l'on reconnaissait

Digitized by Google

pour la Vertu civile à son air grave et majestueux, au sceptre qu'elle tenait dans sa main droite, au globe placé sous son autre main, et à son diadème royal. Entre les quatre colonnes corinthiennes étaient deux niches renfermant les compagnes inséparables de la Vertu civile. A droite était la Force, principe de toutes les actions magnanimes et généreuses, et à gauche la Constance qui les guide et les exécute. Entre le fronton des deux niches et la corniche, deux médaillons circulaires peints en couleur de bronze représentaient, l'un, quantité de galères et de navires pour rappeler les soins donnés par le duc à la marine, et l'autre, le duc à cheval, visitant ses états et pourvoyant à leurs besoins. Sur le principal entablement où nous avons dit que la Vertu civile était assise, on voyait séparées d'elle par quelques vases magnifiques d'un côté, et précisément au-dessus de la Force, la Vigilance si nécessaire dans toutes les actions humaines, et de l'autre côté, au-dessus de la Constance, la Patience. Ici je ne parle pas de cette patience qui tolère les injures et que les esprits pusillanimes ont décorée du nom de vertu, je parle de celle qui a fait tant d'honneur à Fabius Maximus, et qui consiste à attendre le moment opportun, sans se laisser entraîner par la témérité. Les trois compartiments, dont la frise était ornée, ainsi que nous l'avons noté plus haut, étaient séparés par des médaillons et des pilastres qui, prenant naissance exactement au-dessus des colonnes, montaient avec grâce jusqu'à l'entablement. Le compartiment du milieu, c'est-à-dire celui qui se trouvait

Digitized by Google

au-dessus de la grande porte de l'arc de triomphe, et au-dessous de la statue de la Vertu civile, représentait notre généreux duc remettant au prince le gouvernement de ses états. Ce tableau était accompagné de l'inscription suivante : *Reget patris virtutibus.* A droite on voyait le même duc envoyant ses troupes s'emparer de la première forteresse de Sienne, et à gauche son entrée dans la noble ville de Sienne après la victoire.

Derrière la statue de la Vertu civile (et en cela seulement cet arc de triomphe différait de celui de la Religion), s'élevait un piédestal un peu plus large à sa base qu'à son sommet, surmonté d'un superbe quadrige traîné par quatre merveilleux coursiers, qui peut-être ne le cédaient à l'antique ni en beauté ni en grandeur. Ce quadrige était occupé par deux anges qui tenaient une couronne de chêne avec cette inscription : *Ob cives servatos.* Dans les espaces qui restaient entre les tableaux, les statues, les colonnes et les niches, on avait disposé avec autant de goût que de magnificence des ancres, des victoires, des tortues ailées, des diamants, des capricornes et une foule d'autres devises de nos magnanimes seigneurs.

L'autre façade de l'arc de triomphe donnait sur la place, et était semblable à celle que nous venons de décrire, si ce n'est que, au lieu de la statue de la Vertu civile, on voyait, dans un ovale, un capricorne tenant un sceptre royal, terminé par un œil comme celui que portait, dit-on, l'antique Osiris. On avait entouré cette devise de ces mots : *Nullum numen abest*, en sous-entendant *si sit prudentia.* Dans l'une des

Digitized by Google

deux niches qui correspondaient à celles de l'autre façade était une statue de femme que l'on reconnaissait pour la Récompense, dont les princes se servent pour encourager les citoyens vertueux. Dans la seconde niche, on avait représenté le châtiment réservé aux méchants, sous la figure de Némésis armée d'une épée. Dans l'un des deux compartiments circulaires peints en couleur de bronze qui correspondaient à ceux de l'autre façade, on avait figuré les fortifications dont le duc avait enrichi ses états, et dans l'autre l'admirable sollicitude dont il avait fourni tant de preuves pour maintenir la paix en Italie. Des autels et divers instruments de paix, accompagnés de ces paroles, *Pax augusta*, comme dans les médailles antiques, exprimaient cette idée. Au-dessus de ces deux tableaux et des statues des niches, on avait placé à droite la Douceur et à gauche la Bonté; la première pour rappeler l'affabilité que les princes mettent à écouter les réclamations de leurs peuples, et la seconde, la bénignité qui leur attire l'amour de leurs sujets. La frise, de même que celle de l'autre façade, était divisée en trois compartiments. Celui du milieu représentait la conclusion de l'heureux mariage de l'illustre prince et de la sérénissime reine Jeanne d'Autriche. A côté on lisait : *Fausto cum sidere*. Dans le compartiment de droite, on apercevait le duc tenant par la main l'excellentissime duchesse Leonora, son épouse, à laquelle il témoigna tant d'amour durant toute la vie de cette vertueuse princesse, que l'on peut à bon droit le proposer

Digitized by Google

comme un modèle de fidélité conjugale. Le compartiment de gauche était occupé par le même duc, qui semblait écouter, avec son inaltérable bonté, diverses personnes qui s'adressaient à lui. Là s'arrêtaient les décorations de la façade qui regardait la place; mais, sous la vaste porte qui livra passage au cortége, on avait peint, sur l'une des parois servant de support à la voûte, l'illustre duc entouré de vénérables vieillards, avec lesquels il semblait examiner des lois et des statuts. Ce tableau, destiné à consacrer le souvenir des réformes opérées par le duc dans la législation, était accompagné de ces mots: *Legibus emendes.* Sur l'autre paroi, par allusion aux améliorations introduites par le même duc dans l'armée, on l'avait représenté, à l'imitation des médailles antiques, haranguant une multitude de soldats assemblés autour de lui. Audessus de sa tête, on lisait : *Armis tuteris.* La voûte, au lieu d'être ornée de rosaces, était divisée en six compartiments renfermant des devises, ou, pour mieux dire, des revers de médaille, dont les sujets étaient en rapport avec ceux des deux tableaux des parois. Pour signifier que les lois doivent toujours être exécutées avec sévérité, mais aussi avec justice, on avait peint, dans un compartiment, des chaises curules et des faisceaux consulaires, et, dans un autre, l'Équité, sous la figure d'une femme tenant des balances. Les deux compartiments suivants rappelaient la vertu militaire et la fidélité que les soldats doivent à leurs chefs. Le premier contenait une femme armée à l'antique, et le second de

Digitized by Google

nombreux soldats prêtant serment à leur capitaine devant un autel. Dans les deux derniers compartiments, on avait personnifié la récompense de la vertu sous la figure de deux femmes montées, l'une sur un quadrige, l'autre sur une proue de navire. Toutes deux tenaient une palme et une couronne de laurier. Dans la frise, qui courait autour de la voûte, était écrit : *Moribus ornes.*

LA PLACE ET LE NEPTUNE.

Le circuit de la grande place était occupé par toutes les plus nobles corporations de la ville, et orné de leurs bannières et de somptueuses tapisseries, séparées à intervalles égaux par d'élégants pilastres. La place étant ainsi magnifiquement disposée, on y éleva en toute hâte cette merveilleuse statue colossale en marbre blanc, que l'on y voit encore aujourd'hui, et que l'on reconnaît pour Neptune au trident dont sa main est armée, et aux tritons qui l'entourent et soufflent dans des trompes. Le dieu de la mer est sur un char, traîné par quatre chevaux marins, et décoré d'un capricorne et d'un bélier, constellations dont la première présida à la naissance du duc, et la seconde à celle du prince. Le visage de Neptune respire la bienveillance, et semble promettre le repos, le bonheur et la victoire. Cette statue fut accompagnée d'une belle et vaste fontaine octogone, soutenue par quelques satyres

Digitized by Google

que séparaient des bas-reliefs et des festons. Ils portaient des corbeilles remplies de fruits sauvages, et, par leurs danses, se montraient heureux de l'arrivée de la nouvelle duchesse. Deux femmes nues tenant des coquillages et des enfants, et deux beaux jeunes hommes jouant avec des dauphins, étaient représentés couchés dans une gracieuse attitude sur les quatre faces principales de la fontaine.

LA PORTE DU PALAIS.

Comme nous l'avons dit au commencement de cette description, on fit recevoir la sérénissime princesse par Florence, accompagnée de Mars et de ses sectateurs, des Muses, de Cérès, de l'Industrie, de la Poésie toscane et du Dessin, de même que l'Autriche par la Toscane; la Drave par l'Arno, et l'Océan par la mer Tyrrhénienne. Puis l'Hyménée pronostiqua un heureux mariage à la princesse, dont les augustes et glorieux parents se joignirent affectueusement aux illustres Médicis pour la conduire à la cathédrale où fut contractée l'union projetée. Enfin, la Vertu héroïque ayant vaincu le Vice, la princesse fut accueillie par la Vertu civile avec une souveraine allégresse, et Neptune lui promit la tranquillité dans son royaume. On imagina alors de placer au-dessus de la porte du palais ducal la statue de la Sécurité, couronnée de feuilles de laurier

Digitized by Google

et d'olivier, et assise sur un siége solide adossé à une colonne. Cette figure montrait que Florence, et par conséquent, l'heureuse épouse du prince, avaient acquis tout ce que l'on peut désirer sur la terre, grâce aux sciences, aux vertus et aux arts, et surtout grâce aux prudents et fortunés seigneurs qui n'avaient rien négligé de ce qui était capable d'assurer la jouissance facile et éternelle des félicités humaines et divines. Cela était parfaitement exprimé dans l'inscription suivante gravée au-dessus de la porte :

Ingredere optimis auspiciis fortunatas ædes tuas, Augusta virgo, et præstantissimi sponsi amore, clariss. ducis sapientia, cum bonis omnibus deliciisque summa animi securitate diu felix et læta perfruere, et divinæ tuæ virtutis, suavitatis, fæcunditatis fructibus publicam hilaritatem confirma.

La même idée était reproduite dans la devise peinte au-dessus de la statue de la Sécurité, et renfermée dans un grand ovale. Elle représentait l'aigle militaire des légions romaines, posée sur une lance ornée de lauriers et plantée en terre. On avait tiré de l'histoire de Tite-Live cette devise, ainsi que les mots d'un si heureux présage dont elle était accompagnée : *Hic manebimus optime.*

La décoration du mur de la porte était si bien entendue, qu'elle aurait mérité d'être sculptée en marbre. Sur deux vastes piédestaux qui reposaient sur le sol, et au milieu desquels se trouvait la porte du palais, on voyait la Fureur et la Discorde sa compagne, coiffées de serpents et de vipères. Ces deux colosses semblaient étouffés par le chapiteau

Digitized by Google

ionique, l'architrave, la frise et la corniche qui pesaient sur eux. Leurs visages exprimaient énergiquement la colère, la rage, la violence et la fraude. Sur la corniche était un frontispice contenant les riches armoiries du duc, entourées du collier de la Toison d'Or, et accompagnées de la couronne ducale tenue par deux enfants d'une rare beauté. Pour que cette décoration, qui couvrait exactement les jambages de la porte, ne fût pas d'une pauvreté indigne d'un tel palais, on l'enrichit, de chaque côté, de deux demi-colonnes surmontées d'une corniche et d'une architrave qui embrassaient le frontispice avec ses ressauts, et servaient de support à la statue de la Sécurité mentionnée plus haut. Afin d'ajouter encore à la magnificence de cette décoration, on laissa entre les demi-colonnes, de chaque côté de la porte, un espace suffisant pour recevoir, au lieu de niche, un beau et vaste tableau. Celui qui était le plus rapproché de la divine statue de David, sculptée par Michel-Ange, renfermait trois femmes représentant, l'une la Concorde, avec le caducée en main; l'autre Minerve, déesse de la sagesse et des arts libéraux; et la troisième, la Nature, la tête couronnée de tours, et la poitrine couverte de nombreuses mamelles, symboles de l'innombrable multitude des habitants de l'univers. Dans le second tableau, qui était proche de la statue d'Hercule, on voyait Amalthée, avec sa corne d'abondance remplie de fleurs, et un boisseau orné d'épis, emblèmes de la fertilité de la terre; la Paix, couronnée de feuilles d'olivier et tenant une branche du même arbre; et

Digitized by Google

enfin la Réputation, à l'aspect grave et vénérable, montrant quelle tranquillité, quel bonheur règnent dans les villes où abondent la population, les richesses, les vertus et les talents. Sur les corniches des quatre demi-colonnes étaient des plinthes accompagnées de piédestaux surmontés de statues. Chacun des deux piédestaux qui se trouvaient au milieu était occupé par deux statues. D'un côté la Vertu embrassait affectueusement la Fortune. Au bas de ce groupe on lisait : *Virtutem Fortuna sequitur*. De l'autre côté la Victoire et le Travail ou le Soin se témoignaient non moins d'amour. A leurs pieds était écrit : *Amat Victoria curam*. Les deux piédestaux des extrémités, étant plus étroits que ceux du milieu, n'étaient ornés l'un et l'autre que d'une seule statue. Le premier portait l'Éternité et cette inscription : *Nec fines nec tempora;* et le second la Renommée et les mots suivants : *Terminat astris*. Entre ces deux figures et à droite des armoiries du duc étaient la statue du prince et celle de la princesse, et à gauche, les images que Florence a en vénération depuis les temps les plus reculés.

LA COUR DU PALAIS.

Lorsque je commençai cette description, j'espérais la mener beaucoup plus promptement à fin. Mais la multitude des sujets de décoration, leur magnificence, et surtout le désir de contenter la

Digitized by Google

curiosité des artistes m'ont, je ne sais comment, entraîné malgré moi, à des développements qui, peut-être, paraîtront superflus à maintes personnes, et qui, néanmoins, étaient nécessaires pour expliquer clairement les choses. Maintenant, avant d'aborder la description des spectacles où se montrèrent la libéralité de nos princes, le génie de nos poëtes et l'habileté de nos artistes, je crois qu'il ne sera pas hors de propos de dire un mot de l'aspect que présentait la ville pendant que l'on s'occupait des préparatifs des noces. En effet, on vit avec une célérité extraordinaire, redresser une foule de rues, embellir le palais ducal, construire la longue galerie qui conduit du même palais à celui des Pitti, élever la colonne de la place, les fontaines et tous les arcs de triomphe, préparer la comédie, les deux grandes mascarades, et quantités d'autres divertissements. Le duc et le prince, à l'exemple des anciens édiles, s'étaient distribué les travaux et les dirigeaient avec un véritable dévouement. Il ne régnait pas moins d'émulation parmi les gentilshommes et les nobles dames qui appartenaient à Florence ou qui étaient accourus de tous les points de l'Italie. Ils luttaient entre eux à qui l'emporterait par le luxe de ses costumes et des livrées de ses serviteurs, par l'éclat des fêtes particulières et publiques, et la somptuosité des banquets qui se succédaient sans interruption, de sorte que l'on pouvait étudier à la fois tous les effets de l'oisiveté, des plaisirs, du luxe, de l'industrie, du travail et de la patience. Mais occupons-nous de la cour du palais ducal. Elle était

Digitized by Google

obscure, affreuse, et semblait tout à fait impropre à recevoir aucune espèce d'ornement : aussi fut-on grandement étonné lorsqu'on la vit tout à coup briller de cette beauté que chacun aujourd'hui peut contempler. Sans parler de l'élégante fontaine de porphyre surmontée d'un charmant enfant accompagné d'un dauphin qui s'élève au milieu de la cour, on cannela, en un clin d'œil, les neuf colonnes corinthiennes qui l'entourent et qui soutiennent les loges environnantes construites en pierres de taille. De plus, presque tous les champs de ces colonnes furent dorés, et leurs cannelures ornées de gracieux feuillages. Dans les loges dont les voûtes étaient couvertes de grotesques bizarres, on représenta une partie des glorieuses actions du duc, lequel me semble avoir, avec Octavien-Auguste, tant de ressemblance, qu'il serait difficile d'en trouver davantage entre deux autres hommes. En effet, tous deux naquirent sous la même constellation, montèrent au pouvoir dans leur jeunesse presque inespérément, et remportèrent les plus importantes victoires dans les premiers jours d'août. Tous deux eurent les mêmes goûts, les mêmes allures dans la vie privée, et se distinguèrent par l'affection singulière qu'ils témoignèrent à leurs femmes. Seulement je serais porté à croire que notre duc fut dans ses fils, et en maintes choses, plus heureux qu'Auguste. Enfin, ces deux princes furent animés au même degré de la passion d'édifier. Si Auguste a dit qu'il avait trouvé Rome bâtie en briques et qu'il la laissait construite en pierres, notre duc pourra dire,
Digitized by Google

avec non moins de vérité, que s'il a reçu Florence bâtie en pierres, il la léguera à ses successeurs infiniment plus belle, plus riche, plus commode, plus magnifique qu'il ne l'a trouvée. Pour consacrer le souvenir des bienfaits dont on lui est redevable, on plaça dans chacune des lunettes des loges qui environnent la cour une peinture renfermée dans un ovale élégamment décoré. Le premier ovale contenait les Fortifications de Porto-Ferraio dans l'île d'Elbe, la Ville de Cosmopolis, et l'inscription suivante : *Ilva renascens*. Le cartel qui l'entourait portait ces mots : *Tuscorum et Ligurum securitati*. Le second ovale représentait l'utile et superbe édifice que le duc a fait construire pour les plus nobles magistrats de Florence près de la Monnaie. Ce tableau était accompagné de ces mots : *Publicæ commoditati*. Le troisième ovale était occupé par la Concorde qui, de la main gauche, tenait une corne d'abondance, et de la droite un étendard militaire. A ses pieds étaient pacifiquement couchés un lion et une louve, emblèmes bien connus de Florence et de Sienne. A côté était écrit : *Hetruria pacata*. Le quatrième ovale renfermait la fameuse colonne de granit oriental surmontée de la statue de la Justice, et ces deux mots *Justitia victrix*. Dans le cinquième on lisait : *Immunitus crevit*, et on apercevait un féroce taureau dont les cornes étaient brisées. Par là, on voulait rappeler que le duc avait su dompter l'Arno. Le sixième ovale représentait le splendide et royal palais commencé par Messer Luca Pitti et aujourd'hui continué par le

Digitized by Google

duc, auquel il devra des embellissements merveilleux, et des jardins ravissants ornés de fontaines, et d'une quantité innombrable de nobles statues antiques et modernes amenées de toutes les parties du monde. L'inscription jointe à ce tableau était ainsi conçue : *Pulchriora latent.* Dans le septième ovale on avait peint une foule de livres placés sous une grande porte, et accompagnés de ces mots : *Publicæ utilitati.* C'était une allusion au soin glorieux que la famille Médicis, et surtout notre glorieux duc, ont mis à rassembler les livres les plus rares de toutes les langues dans la magnifique bibliothèque de San-Lorenzo, commencée par Clément VII et terminée par Son Excellence. Le huitième ovale renfermait deux mains prises dans des liens qui semblaient se resserrer à mesure qu'elles s'efforçaient de s'en débarrasser, pour montrer l'impossibilité où l'on est d'abandonner le gouvernement des états une fois qu'on y a mis les mains, comme l'exprimait ces paroles : *Explicando implicatur.* Le neuvième ovale contenait la fontaine de la place, déjà décrite, avec la belle statue de Neptune et ces mots : *Optabilior quo melior.* Dans le dixième ovale représentant la création du nouvel ordre religieux de Saint-Étienne, le duc, armé de pied en cap, remettait une épée à un chevalier et tenait une croix. A côté on lisait : *Victor vincitur.* Dans le onzième ovale on voyait, suivant la coutume antique, le même duc haranguant des soldats. C'était une allusion à la belle organisation de sa valeureuse armée, ainsi que l'expliquaient ces pa-

Digitized by Google

roles : *Res militaris constituta.* Dans le douzième ovale on s'était contenté de placer ces deux mots : *Munita Tuscia*, qui suffisaient pour rappeler les nombreuses fortifications dont le duc avait pourvu ses états. Le cartel portait cette inscription pleine de moralité : *Sine justitia immunita.* Le treizième ovale n'offrait également qu'une inscription ainsi conçue : *Siccatis maritimis paludibus*, en mémoire des desséchements opérés par le duc en maints endroits, et notamment dans le fertile pays de Pise. Dans le quatorzième et dernier ovale où on lisait : *Signis receptis,* on avait peint des soldats qui revenaient chargés de drapeaux, pour rappeler que le duc avait glorieusement rendu à Florence, sa patrie, ceux qu'elle avait perdus jadis. Enfin, à la grande satisfaction des étrangers, et surtout des seigneurs allemands qui étaient accourus en foule aux noces de Son Altesse à la suite de l'excellentissime duc de Bavière, on avait représenté au-dessous des lunettes, dans de riches compartiments, les principales villes de l'Autriche, de la Bohême, de la Hongrie et du Tyrol.

LA SALLE ET LA COMÉDIE.

De larges et commodes escaliers conduisaient à la grande salle où la principale fête et le banquet nuptial furent célébrés. Le plafond était d'une magnificence surprenante. La variété et la multitude

Digitized by Google

des peintures dont il était couvert, la richesse des compartiments, la profusion des dorures, et surtout la célérité avec laquelle il avait été exécuté par un seul maître, le rendaient vraiment admirable. Nous ne croyons pas que l'on ait jamais entendu parler d'une salle plus vaste, ni qu'il soit possible d'en trouver une plus belle, plus somptueuse et plus ornée. Sur ses immenses parois étaient représentés, dans de gracieux compartiments, les principales places des villes les plus fameuses de la Toscane. Une toile d'une grandeur extraordinaire, où l'on avait peint des chasses d'animaux, cachait les décorations du théâtre. Elle fut disposée de façon à ne point nuire aux proportions de la salle, que l'on entoura de gradins, où vinrent s'asseoir en foule les femmes les plus belles, les plus nobles et les plus riches, en compagnie des gentilshommes qui avaient été conviés à la fête.

Dès qu'en présence de cette brillante assemblée, qu'éclairaient des milliers de lumières, la toile, en tombant, eut livré aux regards des spectateurs les décorations du théâtre, ils crurent apercevoir le paradis avec ses chœurs d'anges, d'autant plus qu'il s'éleva en même temps un concert de voix et d'instruments d'une suavité merveilleuse. Dans le fond de la scène se développaient le pont et la rue Maggio, et, sur un plan plus rapproché, la magnifique rue di Santa-Trinità. Lorsque les spectateurs eurent contemplé à loisir ces décorations, on commença le premier intermède de la comédie. Il avait été tiré, ainsi que tous les autres, de la charmante histoire

Digitized by Google

de Psyché et de l'Amour, si élégamment écrite par Apulée dans son *Ane d'or*. On avait emprunté à cette fable ses principaux épisodes, et on les avait arrangés de telle sorte, que les hommes qui se montraient dans la comédie semblaient agir sous les mêmes inspirations que les dieux mis en scène dans les intermèdes. Le ciel qui couvrait le théâtre s'étant ouvert, on vit en descendre peu à peu un nuage blanc, sur lequel était un char doré et incrusté de pierreries, que traînaient deux cygnes guidés par Vénus entièrement nue, et couronnée de roses et de myrte. Avec elle étaient les trois Grâces, également nues. Elles se tenaient par la main, et leurs blondes chevelures flottaient sur leurs épaules. Vénus était aussi accompagnée des quatre Heures, dont les ailes étaient semblables à celles du papillon. Leurs costumes faisaient allusion aux diverses saisons de l'année. L'une, représentant le Printemps, avait une robe de couleur changeante, et de petites fleurs dans ses cheveux et sur ses brodequins; l'autre, par sa robe jaune, sa guirlande, et les épis dorés qui ornaient ses brodequins, rappelait le chaud Été. A la robe rouge, brodée de fruits, de pampres et de raisins, de la troisième, on reconnaissait l'Automne. La quatrième, chargée de figurer l'Hiver, avait une robe d'un bleu pâle, semée de flocons de neige; ses brodequins et ses cheveux étaient couverts de neige, de givre et de glaçons. Les Grâces et les Heures étaient rangées sur le nuage autour du char de Vénus. Elles laissaient derrière elles Jupiter, Junon, Saturne, Mars, Mercure et les autres dieux, du mi-

Digitized by Google

lieu desquels semblait sortir l'harmonieux concert dont nous avons parlé plus haut. Lorsque Vénus toucha la terre, toute la salle fut embaumée d'exquis et précieux parfums. Aussitôt l'Amour, nu et ailé, accourut, suivi par les quatre principales passions qui troublent si souvent son royaume, c'est-à-dire par l'Espérance, vètue de vert et le front orné d'un rameau fleuri; par la Crainte, serrée dans de pâles vêtements; par l'Allégresse, dont la robe étincelait de mille couleurs gaies; et par la Douleur, au noir costume et au visage éploré. L'un de ces personnages portait l'arc de l'Amour, l'autre son carquois et ses flèches, celui-ci ses filets, et celui-là son flambeau allumé. Les Heures et les Grâces descendirent de leur nuage, et entourèrent respectueusement la belle Vénus, qui, se tournant avec une grâce indicible vers son fils, chanta ces deux premières strophes de la ballade:

A me, che fatta son negletta e sola,
Non più gli altar nè i voti,
Ma di Psiche devoti
A lei sola si danno, ella gl' invola.

Dunque, se mai di me ti calse o cale,
Figlio, l'armi tue prendi,
E questa folle accendi
Di vilissimo amor d'uomo mortale.

Les Heures et les Grâces retournèrent ensuite à leurs premières places, et jetèrent sur les spectateurs de nombreux et charmants bouquets de fleurs. Pendant ce temps, le char et le nuage se mirent peu à peu en mouvement, et remontèrent

Digitized by Google

vers le ciel, qui se referma subitement derrière eux, de sorte qu'il ne resta aucune trace de leur apparition. Alors l'Amour, pour annoncer à sa mère qu'il obéirait à ses ordres, traversa la scène, suivi de ses compagnons, qui lui donnèrent ses armes, et chantèrent en chœur avec lui cette dernière strophe de la ballade :

Ecco, madre, andiam noi ; chi l'arco dammi,
Chi le saette ? ond' io
Con l'alto valor mio
Tutti i cor vinca, leghi, apra ed infiammi.

Tout en chantant ces vers, l'Amour lançait des flèches sur l'assemblée, comme pour indiquer que les amants qui allaient paraître dans la comédie en avaient été atteints.

SECOND INTERMÈDE.

Après le premier acte, l'Amour, au lieu de vaincre Psyché, ayant été lui-même subjugué par son extrême beauté, on voulut représenter ces invisibles voix qu'il avait destinées au service de sa maîtresse, comme le rapporte la fable : par l'une des quatre coulisses réservées aux acteurs, on vit d'abord venir un petit Cupidon qui portait un cygne, dans lequel était caché un excellent violon, dont il tira des sons harmonieux, à l'aide d'un archet qui avait la forme d'un roseau. Des quatre coulisses sortirent ensuite, sous la figure de deux petits Cupidons, le

Digitized by Google

Jeu et le Rire, puis l'amoureux Zéphire, dont le costume était couvert de fleurs, et enfin la Musique, que l'on reconnaissait aux divers instruments et aux notes dont était brodé son somptueux costume, et encore plus à la douce harmonie que produisait sa lyre. Pendant que ces personnages s'acheminaient vers les places qu'ils devaient occuper, huit Cupidons s'avancèrent sur la scène. Les quatre premiers avaient des luths richement ornés, qu'ils faisaient gracieusement résonner; deux autres tenaient des fruits et folâtraient ensemble; tandis que les deux derniers, armés d'arcs, semblaient vouloir se percer de leurs flèches. Ils se réunirent ensuite à leurs compagnons, qui, avec eux, se formèrent en cercle, et chantèrent, au son des luths et de maints instruments cachés derrière le théâtre, le madrigal suivant:

Oh altero miracolo novello!
Visto l'abbiam, ma chi fia che cel creda?
Ch' Amor, d'Amor ribello
Di se stesso e di Psiche oggi sia preda?
Dunque a Psiche conceda
Di beltà pur la palma e di valore
Ogn' altra bella, ancor che per timore
Ch' ha del suo prigionier dogliosa stia:
Ma seguiam noi l'incomminciata via;
Andiam Gioco, andiam Riso,
Andiam dolce Armonia di paradiso,
E facciam che i tormenti
Suoi dolci sien co' tuoi dolci concenti.

Digitized by Google

TROISIÈME INTERMÈDE.

Le troisième intermède ne fut pas moins divertissant. Comme la fable le raconte, l'Amour, n'étant occupé que de sa passion pour sa belle Psyché, ne songeait plus à allumer dans les cœurs des mortels les flammes accoutumées. Forcé d'user de fraude et de ruse avec ses ennemis, il fallait que la ruse et la fraude surgissent également parmi les mortels qui vivaient sans amour. Pour exprimer cette idée aux yeux des spectateurs, le plancher du théâtre se gonfla peu à peu et se métamorphosa en sept petites montagnes d'où l'on vit sortir quatorze mauvais génies. On les reconnut facilement pour les génies de la Fraude, à leur poitrine tachetée comme celle du léopard, à leurs jambes couvertes d'écailles de serpent, à leur crinière fantastique, à leurs gestes malicieux et à leur physionomie de renard. Ils tenaient en main des trappes, des hameçons, des crocs on des harpons sous lesquels étaient adroitement agencés des instruments de musique dont, avant de quitter la scène, ils jouèrent, en chantant avec suavité le madrigal suivant:

S'Amor vinto e prigion, posto in oblio
L'arco e l'ardente face,
Della madre ingannar nuovo desio
Lo punge, e s'a lui Psiche inganno face,
E se l'empia e fallace
Coppia d'invide suore Inganno e Froda
Sol pensa, or chi nel mondo oggi più fia,

Che 'l regno a noi non dia?
D'inganni dunque goda
Ogni saggio; e se speme altra l'invita,
Ben la strada ha smarrita.

QUATRIÈME INTERMÈDE.

L'Amour, blessé par la fatale curiosité de Psyché, ne pouvait plus se livrer à sa douce occupation d'embraser les cœurs des mortels. Il laissait donc le champ libre à la Fraude, mère des Offenses, de qui naissent les discussions et les querelles. Au lieu des sept petites montagnes de l'intermède précédent, on vit alors paraître sept petits gouffres d'où sortit d'abord une noire fumée, puis la Discorde que l'on reconnut à ses vêtements tailladés et à sa chevelure en désordre. Elle était suivie de la Colère, de la Cruauté, de la Rapine, de la Vengeance et de deux anthropophages ou Lestrigons. Les pieds de la Colère étaient garnis de griffes, son front était couvert d'une tête d'ours qui lançait continuellement des tourbillons de flammes et de fumée. La Cruauté, armée d'une immense faux et coiffée d'une tête de tigre, avait pour chaussure des pattes de crocodile. La Rapine tenait aussi une faux. Sur son casque était un oiseau de proie. Ses jambes se terminaient par des serres d'aigle. La Vengeance brandissait un sabre sanglant. Des vipères s'enroulaient sur son casque. Les deux anthropophages sonnaient de la trompette et, par leurs gestes belliqueux, appe-

Digitized by Google

laient les assistants au combat. Chacun d'eux était placé entre deux furies qui portaient des tambours, des fouets et différentes armes, sous lesquelles étaient adroitement cachés des instruments de musique. Les furies avaient tout le corps entouré de serpents et couvert de blessures d'où semblaient sortir des flammes. De leurs jambes et de leurs bras pendaient des chaînes brisées, et autour de leur chevelure ondoyaient des flammes mêlées de fumée. Tous ces personnages, après avoir chanté sur un air guerrier le madrigal que nous transcrivons plus bas, simulèrent un combat en dansant une moresque pleine d'originalité et de mouvement, à la fin de laquelle ils se dispersèrent brusquement et disparurent aux regards des spectateurs effrayés.

In bando itene, vili
Inganni : il mondo solo Ira e Furore
Sent' oggi : audaci voi, spirti gentili
Venite a dimostrar vostro valore;
Che se per la lucerna or langue Amore,
Nostro convien, non che lor sia l'impero.
Su dunque ogni più fero
Cor sorga : il nostro bellicoso carme
Guerra, guerra sol grida, solo arme arme.

CINQUIÈME INTERMÈDE.

La malheureuse Psyché, comme nous l'avons noté plus haut, ayant imprudemment offensé l'Amour

par sa curiosité, avait été abandonnée à la colère de Vénus, qui l'envoya auprès de l'infernale Proserpine, afin qu'elle ne pût retourner désormais parmi les vivants. Tel fut le sujet du cinquième intermède. On vit donc s'avancer Psyché accablée de désespoir. A sa suite venaient la pâle Jalousie, dont les vêtements azurés étaient parsemés d'yeux et d'oreilles; l'Envie, dévorée par des serpents; l'Inquiétude, que déchirait un vautour, et dont la tête était surmontée d'un corbeau; et, enfin, la Honte, que l'on reconnaissait au hibou perché sur sa tête, au désordre et délabrement de son costume. Lorsque ces quatre personnages, qui étaient occupés à tourmenter l'infortunée Psyché, furent arrivés au milieu de la scène, la terre s'ouvrit en quatre endroits et livra passage à des tourbillons de flammes et de fumée. De ces gouffres s'élancèrent quatre horribles serpents. La Jalousie et ses compagnes s'en emparèrent et se mirent à les frapper de mille manières avec des verges sous lesquelles étaient des archets. Dans leur acharnement, elles semblaient vouloir éventrer les serpents, à la grande terreur des assistants; mais chaque monstre recélait un excellent violon, dont les sons, mariés à ceux de quatre trombones cachés derrière la scène, accompagnèrent la voix gracieuse et plaintive de Psyché, qui chanta le madrigal que nous placerons à la fin de cet intermède. Ce concert était à la fois si suave et si mélancolique, qu'il arracha des larmes à plus d'un auditeur. Ensuite, le sol s'entr'ouvrit de nouveau, on entendit d'effroyables

Digitized by Google

aboiements et, au milieu de la flamme et de la fumée, on vit apparaître l'infernal Cerbère. Psyché lui jeta un gâteau, ainsi que le raconte la fable. Aussitôt le vieux Caron, entouré de divers monstres, s'avança avec sa barque dans laquelle la pauvre Psyché entra avec ses détestables compagnes, qui recommencèrent à raviver ses douleurs.

Fuggi, speme mia, fuggi,
E fuggi per non far mai più ritorno:
Sola tu, che distruggi
Ogni mia pace, a far vienne soggiorno
Invidia, Gelosia, Pensiero, e Scorno
Meco nel cieco inferno,
Ove l'aspro martir mio viva eterno.

DERNIER INTERMÈDE.

Le sixième et dernier intermède fut tout entier consacré à exprimer des idées riantes. En effet, après la comédie, surgit du sol une petite montagne verdoyante, couverte de lauriers et de fleurs et au sommet de laquelle se tenait Pégase : aussi reconnut-on de suite le mont Hélicon, d'où l'on vit ensuite descendre une aimable troupe de Cupidons et avec eux Zéphire, la Musique et Psyché, qui se montra radieuse de joie d'être revenue saine et sauve de l'enfer et d'avoir enfin obtenu son pardon de Vénus, grâce à l'intercession de Jupiter. Ces personnages étaient suivis de Pan et de neuf satyres qui tenaient

Digitized by Google

des instruments de musique et accompagnaient Hyménée, le dieu des noces, dont ils célébraient les louanges, comme dans les couplets suivants, qu'ils entremêlèrent de danses aussi gaies que gracieuses.

Dal bel monte Elicona
Ecco Imeneo che scende,
E già la face accende, e s'incorona:

Di persa s'incorona
Odorata e soave,
Onde il mondo ogni grave cura scaccia.

Dunque e tu, Psiche, scaccia
L'aspra tua fera doglia,
E sol gioia s'accoglia entro al tuo seno.

Amor dentro al suo seno
Pur lieto albergo datti,
E con mille dolci atti ti consola,

Nè men Giove consola
Il tuo passato pianto,
Ma con riso e con canto al ciel ti chiede.

Imeneo dunque ognun chiede;
Imeneo vago ed adorno,
Deh che lieto e chiaro giorno,
Imeneo, teco oggi riede!

Imeneo, per l'alma e diva
Sua Giovanna ognor si sente
Del gran Ren ciascuna riva
Risonar soavemente,
E non men l'Arno lucente
Pel gradito inclito e pio
Suo Francesco aver desio
Di Imeneo lodar si vede.
Imeneo, etc.

Flora lieta, Arno beato,

Digitized by Google

Arno umil, Flora cortese,
Deh qual più felice stato
Mai si vide, o mai s'intese?
Fortunato almo paese,
Terra in ciel gradita e cara,
A cui coppia così rara
Imeneo benigno diede!
Imeneo, etc.

Lauri or dunque, olive e palme,
E corone, e scettri e regni
Per le due sì felici alme,
Flora, in te sol si disegni.
Tutti i vili ed indegni
Lungi stien : sol Pace vera,
E Diletto, e Primavera
Abbia in te perpetua sede.

Les costumes étaient d'une telle richesse et tous les autres accessoires, en dépit de difficultés que l'on aurait jugées insurmontables, avaient été exécutés avec tant d'élégance et d'habileté, que ce spectacle semblait toucher de bien près à la réalité.

TRIOMPHE DES SONGES ET AUTRES FÊTES.

Des jeux mêlés de musique et de chants égayaient toutes les places, toutes les rues de Florence, lorsque nos magnanimes seigneurs, craignant que l'abondance des plaisirs n'enfantât la satiété, ordonnèrent sagement de réserver, pour chaque dimanche, un des principaux divertissements. On disposa alors, autour des superbes places de Santa-Croce et de Santa-

Digitized by Google

Maria-Novella, de solides et vastes gradins pour les spectateurs; mais les fêtes ayant été moins de nature à faire briller nos artistes que les jeunes nobles, je me contenterai de noter en passant qu'une fois nos généreux seigneurs donnèrent un de ces carrousels, si célèbres chez les Espagnols, auxquels prirent part six quadrilles, dont chacune était composée de huit cavaliers, vêtus de draps d'or et d'argent. La première quadrille représentait des Castillans; la seconde, des Portugais; la troisième, des Maures; la quatrième, des Hongrois; la cinquième, des Grecs; et la sixième, des Tartares. Ce carrousel fut suivi d'un dangereux combat, livré à de féroces taureaux par des cavaliers armés de lances, et par des hommes à pied accompagnés de chiens. Une autre fois, on renouvela les antiques chasses romaines. D'un bosquet sortirent des chasseurs et des meutes de chiens qui mirent à mort une quantité innombrable de lapins, de lièvres, de chevreuils, de renards, de porcs-épics, de cerfs, de sangliers et d'ours, et même quelques étalons indomptés et brûlants d'amour. Pour terminer dignement cette chasse, des hommes, cachés dans deux machines montées sur des roues, et dont l'une offrait l'image d'une immense tortue et l'autre celle d'un monstre effroyable, excitèrent, à plusieurs reprises, un lion à attaquer un vaillant taureau; mais ces deux animaux, ayant refusé d'engager la bataille, furent abattus et tués, après un long et sanglant combat, par une multitude de chasseurs et de chiens. En outre chaque soir les jeunes nobles de la ville s'exer-

Digitized by Google

çaient au jeu national du calcio : un dimanche entre autres, ils se montrèrent vêtus de splendides livrées de drap d'or à fond rouge et vert, et offrirent un des plus ravissants spectacles que l'on puisse imaginer.

Comme la variété accroît le plaisir, notre prince voulut ensuite gratifier le peuple de son Triomphe des Songes, si impatiemment désiré. On peut dire que cette invention est due au génie du prince, bien qu'il l'eût déjà vue savamment mise en œuvre, lorsqu'il alla visiter, en Allemagne, son illustre épouse et présenter ses hommages à l'empereur Maximilien et à son auguste famille. Le poëte qui fut chargé d'ordonner cette fête et de composer la canzone voulut montrer que, selon l'expression de Dante Alighieri, une infinité d'erreurs naissent parmi les hommes, parce que la plupart d'entre eux se laissent entraîner par leurs passions dans une mauvaise voie, au lieu de suivre celle que leur trace la nature. Pour rendre cette idée, on organisa cinq quadrilles de masques, guidés par cinq personnages représentant les principaux objets des désirs des hommes. Ainsi, on voyait l'Amour à la tête d'une troupe d'amants; la Beauté, personnifiée en Narcisse, accompagné de jeunes élégants uniquement préoccupés du soin de paraître beaux; la Renommée, précédant des gens trop ambitieux de gloire; la Richesse, sous les traits de Plutus, suivie de ses avides sectateurs; et Bellone, escortée de guerroyeurs. Un sixième quadrille, guidé par la Folie, résumait les cinq premiers et signifiait que les hommes qui, sans

Digitized by Google

retenue et en dépit de la nature, se livrent à leurs désirs, songes et fantômes trompeurs, finissent par tomber au pouvoir de la Folie. Enfin, le Sommeil, entouré de tous ses ministres, semblait être venu pour montrer aux jeunes femmes que tous les actes qui contrarient la nature sont autant de songes imposteurs. En même temps, il paraissait les encourager à obéir à la nature et, par conséquent, les inviter à ne point s'abstenir d'aimer si elles y étaient naturellement portées, et même à mépriser, comme vaine et folle, toute chose qui s'opposerait à cette sage et heureuse vocation. Les masques qui concouraient à exprimer cette idée, ainsi que le char du Sommeil, étaient environnés de tous les attributs du Sommeil et des Songes. En tête du cortége, deux belles syrènes sonnaient de la trompe; puis s'avançaient deux masques bizarres, vêtus d'une toile d'argent où se mêlaient le blanc, le jaune, le rouge et le noir, symboles des quatre humeurs dont les corps sont composés. Venait ensuite un autre masque portant un immense drapeau rouge orné de pavots, et sur lequel on avait peint un grand griffon entouré des trois vers suivants:

Non solo aquila è questo e non leone,
Ma l'uno e l'altro; così 'l sonno ancora
Ed umana e divina ha condizione.

L'Amour, dont nous avons parlé plus haut, était placé entre la verte Espérance coiffée d'un caméléon, et la pâle Crainte qui avait le front surmonté d'un cerf peureux. Derrière l'Amour marchaient ses

Digitized by Google

esclaves, chagés de chaînes dorées, et vêtus de riches habits couleur d'or, par allusion à la flamme qui les brûle. — La Beauté, représentée par Narcisse couvert d'un élégant costume bleu brodé de ces fleurs auxquelles il donna son nom, cheminait entre la Jeunesse vêtue de blanc, et la Proportion vêtue de bleu et reconnaissable au triangle équilatéral qui ornait sa tête. Les jeunes gens qui suivaient étaient couronnés de narcisses, fleurs qui se trouvaient reproduites en broderie sur leurs habits. — La Renommée, le front surmonté d'un globe, la main armée d'une trompette à triple embouchure, et les épaules garnies d'ailes formées de plumes de paon, avait à ses côtés la Gloire coiffée d'un paon, et la Récompense qui portait sur sa tête un aigle couronné. A la suite de la Renommée s'avançaient des empereurs, des rois et des ducs tous également chamarrés d'or, de perles, de broderies, et cependant on distinguait facilement les uns des autres à la forme de leurs couronnes. — L'aveugle Plutus, dieu de la richesse, tenant en main des verges d'or et d'argent, marchait entre l'Avarice vêtue de jaune et le front surmonté d'une louve, et la Rapacité vêtue de rouge, et reconnaissable au faucon perché sur sa tête. — Il serait difficile de décrire les innombrables ornements d'or entremêles de perles et de pierres précieuses dont étaient couverts les gens que précédait Plutus. — Bellone, déesse de la guerre, vêtue d'une splendide étoffe d'argent, et couronnée de lauriers, était placée entre l'Effroi qui avait le front surmonté d'un coucou; et le Courage, auquel

Digitized by Google

une tête de lion servait de coiffure. Les guerriers, qui suivaient Bellone, brandissaient des épées et des masses de fer. Leurs armures et leurs casques étaient formés d'étoffes d'or et d'argent. Pour indiquer que ces personnages et tous ceux qui faisaient partie des autres quadrilles représentaient des songes, chacun d'eux avait sur ses épaules, en guise de manteau, une grande chauve-souris de toile d'argent; ce qui avait en outre l'avantage d'établir un heureux rapport entre les divers quadrilles. Jamais on n'avait vu à Florence, ni peut-être ailleurs, un spectacle plus pompeux et plus beau; car, sans parler de l'or, des perles et des pierres précieuses qui entraient dans les broderies, les costumes étaient si gracieux qu'ils semblaient taillés non pour des masques, mais pour des princes. — La Folie devant se montrer, non comme un songe, mais comme une réalité, fut seule accompagnée de personnages qui ne portaient point de chauve-souris sur les épaules. Elle était vêtue de couleurs variées et discordantes. Sur sa chevelure en désordre se dressait une paire d'éperons dorés, emblème de ses pensées extravagantes. A ses côtés se tenaient un satyre et une bacchante. Elle était suivie de gens ivres et furieux, vêtus de toile d'or brodée de branches de lierre et de pampres chargés de grappes de raisin. Chaque quadrille était accompagné de nombreux estafiers splendidement travestis, et avait choisi des chevaux d'une couleur uniforme, soit blancs, soit alezans, noirs, gris, bais ou pies. Les masques ne comptaient guère dans leurs rangs que

Digitized by Google

des seigneurs du plus haut parage. Afin qu'ils ne fussent point forcés la nuit de porter des torches, quarante-huit sorcières guidées par Mercure et par Diane, et distribuées en six quadrilles, dont chacun était commandé par deux prêtresses débraillées, marchaient pendant le jour devant eux, et, dès que la nuit fut arrivée, se distribuèrent sur leurs flancs, et les entourèrent d'un cercle de feu avec les torches allumées qu'elles portaient ainsi que les estafiers. Ces sorcières, toutes vieilles et difformes, étaient vêtues de riches costumes de couleurs variées, et selon le quadrille auquel elles appartenaient avaient sur leurs têtes un des animaux dont on croit qu'elles adoptent souvent la forme dans leurs opérations magiques. Celles-ci se montraient avec des chattes ou avec des chiens noirs et blancs ; celles-là avec un noir oiseau aux ailes et aux serres ouvertes, et le front garni de deux fioles, emblème de leurs distillations maléfiques. D'autres laissaient apercevoir leur vain désir de paraître jeunes et belles à leurs amants en couvrant de cheveux blonds postiches leur crâne chenu.

Quant au char qui fermait le cortége, depuis longtemps on n'en avait point vu de plus riche, de plus pompeux, de plus habilement ordonné. Il était traîné par six grands ours velus, couronnés de pavots et conduits par le Silence vêtu de gris, les pieds chaussés de brodequins de feutre et le doigt placé sur les lèvres. Trois femmes, au visage rond et gras, prises pour le Repos, vêtues de bleu et coiffées d'une tortue, aidaient le Silence à guider les ours. Le char

Digitized by Google

élevé sur un plan hexagone avait la forme d'une immense tête d'éléphant, dont l'intérieur représentait une caverne dans laquelle était couché le Sommeil gras et rubicond, à moitié nu, la joue appuyée sur un bras, couronné de pavots et entouré de Morphée, d'Icele, de Phantase et de ses autres fils, bizarrement travestis. Au sommet de la caverne on voyait la blanche et brillante Aurore avec sa blonde chevelure humide de rosée. Au pied de la même caverne se tenait la sombre Nuit avec un blaireau qui lui servait d'oreiller. Le char était en outre orné de tableaux si gracieux, que l'on n'aurait pu rien désirer de mieux. Le premier tableau montrait Bacchus, père du Sommeil, sur un char couvert de pampres et atelé de deux tigres mouchetés. A côté on lisait :

Bacco del Sonno sei tu vero padre.

Le second tableau offrait l'image de Cérès, mère du Sommeil, comme l'indiquait ce vers :

Cerer del dolce Sonno è dolce madre.

Le troisième tableau représentait les animaux de la terre doucement endormis par Pasithée, femme du Sommeil, ainsi que le déclarait cette inscription :

Sposa del Sonno questa è Pasitea.

D'un autre côté on voyait Mercure endormant Argus. Cette scène était accompagnée de ces mots :

Creare il Sonno può Mercurio ancora.

Digitized by Google

Pour exprimer la noblesse et la divinité du Sommeil, on avait figuré dans un temple d'Esculape une foule de malades auxquels le sommeil semblait rendre la santé, comme l'expliquait le vers suivant :

Rende gli uomini sani il dolce Sonno.

Ailleurs Mercure, montrant du doigt des songes voltigeant dans les airs, parlait à l'oreille du roi Latinus endormi dans une grotte. A côté était écrit :

Spesso in sogno parlar lice con Dio.

Puis on apercevait Oreste goûtant quelque repos, grâce aux Songes qui chassaient les Furies acharnées à le tourmenter ; à cette composition était joint le vers suivant :

Fuggon pel sonno i più crudi pensieri.

On avait aussi peint la malheureuse Hécube voyant en songe une biche arrachée de ses genoux et étranglée par un loup, triste présage du sort réservé à sa fille Polyxène. A côté on lisait :

Quel ch' esser deve il sogno scuopre e dice.

Près de Nestor apparaissant à Agamemnon pendant son sommeil et lui exposant les volontés de Jupiter, se trouvait cette inscription :

Fanno gli Dei saper le voglie in sogno.

Le dernier tableau, représentant un sacrifice offert

Digitized by Google

selon la coutume antique, au Sommeil et aux Muses, était accompagné du vers suivant :

Fanno sagrifizio al Sonno ed alle Muse.

Ces peintures étaient renfermées dans des compartiments soutenus par des satyres, des bacchantes, des enfants et des sorcières, et ornés d'animaux nocturnes, de festons et de bouquets de pavots. En outre le char, au lieu d'armoiries, portait un cadre circulaire contenant l'histoire d'Endymion et de la Lune. Toutes ces choses, nous le répétons, furent exécutées avec tant d'élégance, de grâce, de soin et d'habileté, que nous aurions trop à faire si nous voulions les décrire dans tous leurs détails, en leur payant les louanges qu'ils méritent.

Terminons en disant que les fils du Sommeil, qui se tenaient autour de lui sur son char, chantaient dans les principaux endroits de la ville, avec une suave et ravissante harmonie, la canzone suivante :

Or che la rugiadosa
Alba la rondinella a pianger chiama,
Questi che tanto v' ama,
Sonno gran padre nostro, e dell' ombrosa
Notte figlio, pietosa
E sacra schiera noi
Di sogni, o belle donne, mostra a voi;

Perchè il folle pensiero
Uman si scorga, che seguendo fiso
Amor, Fama, Narciso,
E Bellona, e Ricchezza in van sentiero
La notte e'l giorno intero
S'aggira, al fine insieme
Per frutto ha la Pazzia del suo bel seme.

Digitized by Google

Accorti or dunque il vostro
Tempo miglior spendete in ciò che chiede
Natura, e non mai fede
Aggiate all' arte, che questo aspro mostro
Cinto di perle e d'ostro
Dolce v' invita, e pure
Son le promesse Sogni e larve scure.

LE CHATEAU.

Sur l'immense place de Santa-Maria-Novella, on construisit un magnifique château, garni de boulevarts, de cavaliers, de casemates, de courtines, de fossés, de contre-fossés, de portes secrètes, et, en un mot, de tout ce qui constitue de bonnes et vigoureuses fortifications. Pendant deux jours, on devait avoir le spectacle de l'attaque et de la défense de ce château, qui était occupé par de nombreux et vaillants soldats, dont le capitaine était un des plus nobles seigneurs de la cour. Le premier jour, on vit arriver d'un côté une troupe de cavaliers richement équipés, et d'un autre côté quelques bataillons d'infanterie commandés par un habile capitaine. A leur suite venaient l'artillerie et des caissons remplis de munitions. Ils étaient aussi accompagnés de pionniers et de vivandiers, comme dans les guerres les plus sérieuses. Les gens du château allèrent reconnaître leurs ennemis, et engagèrent, tantôt avec l'infanterie, tantôt avec la cavalerie, de chaudes escarmouches, mêlées de fréquentes et ef-

Digitized by Google

froyables détonations, produites par l'artillerie et les arquebuses

Enfin, après divers combats, où l'on employa toutes les ruses de la guerre, les assiégés, accablés par une force supérieure, battirent peu à peu en retraite, et rentrèrent dans le château. Le second jour, les assiégeants, qui, durant la nuit, avaient dressé des gabions, établi des plates-formes, et mis leur artillerie en batterie, commencèrent une canonnade terrible, qui jeta à terre une partie des remparts, tandis qu'une mine en éclatant pratiquait une large brèche dans les murailles. Après avoir reconnu le terrain, la cavalerie se forma en bataille, et des bataillons, les uns armés d'échelles, les autres sans échelles, montèrent successivement à l'assaut. Ces attaques furent plusieurs fois vigoureusement et habilement repoussées. Enfin les assiégés, fatigués, mais non vaincus, capitulèrent honorablement avec leurs ennemis, et leur ayant cédé la place, en sortirent avec tous les honneurs de la guerre, suivis de leurs bagages, enseignes déployées et tambours en tête.

GÉNÉALOGIE DES DIEUX.

L'histoire rapporte que le célèbre capitaine Paul-Émile, en donnant de nobles et nombreux spectacles aux Grecs et autres peuples assemblés à Amphipolis, ne leur inspira pas moins d'admiration

Digitized by Google

que lorsqu'il vainquait Persée et conquérait glorieusement la Macédoine. Il avait coutume de dire que, pour un bon capitaine, il n'était ni moins habile, ni moins prudent, ni peut-être moins nécessaire, de savoir bien ordonner un banquet en temps de paix, que de savoir bien manœuvrer une armée en temps de guerre. Tous les spectacles dont Florence fut témoin, et particulièrement celui que je m'apprête à décrire, ayant fourni maintes preuves de la prudence et de l'habileté de notre illustre duc, il me permettra, j'espère, de déclarer qu'il en fut l'inventeur et l'ordonnateur, et, en quelque sorte, l'exécuteur. Le génie et la magnificence qu'il déploya dans ces fêtes peuvent assurément lui être comptés pour des titres glorieux. Maintenant, occupons-nous de la généalogie des dieux. Toutefois, commençons par dire que nous passerons sous silence ce qui nous semblera superflu, et que, si l'on est curieux de voir combien les moindres détails de cette mascarade furent conformes aux documents produits par les meilleurs écrivains, on n'a qu'à consulter un savant ouvrage qui a été publié avant celui-ci. La fable raconte qu'une partie des dieux seulement fut invitée aux noces de Pélée et de Thétis; mais on jugea qu'il ne devait point en être ainsi pour celles de nos augustes époux; que toutes les divinités, sans exception, devaient y assister, comme si elles fussent venues de leur propre mouvement : les bonnes, pour leur promettre le bonheur; les mauvaises, pour les assurer qu'elles ne leur seraient point nuisibles. Cette idée fut élé-

gamment exprimée dans les quatre madrigaux suivants, que quatre chœurs chantèrent dans les principaux endroits de la ville :

L'alta che fino al ciel fama rimbomba
Della leggiadra sposa,
Che 'n questa riva erbosa
D'Arno, candida e pura, alma colomba
Oggi lieta sen vola e dolce posa,
Dalla celeste sede ha noi qui tratti,
Perchè più leggiadri atti,
E bellezza più vaga e più felice
Veder già mai non lice.

Nè pur la tua festosa
Vista, o Flora, e le belle alme tue dive
Traggionne alle tue rive,
Ma il lume e'l sol della novella sposa,
Che più che mai gioiosa
Di suo bel seggio e freno,
Al gran Tosco divin corcasi in seno.

Da' bei lidi, che mai caldo nè gielo
Discolora, vegnam : nè vi crediate
Ch' altrettante beate
Schiere e sante non abbia il mondo e'l cielo ;
Ma vostro terren velo,
E lor soverchio lume,
Questo e quel vi contende amico nume.

Ah quanti il cielo, ah quanti
Iddii la terra e l'onda al parer vostro ;
Ma Dio solo è quell' un, che 'l sommo chiostro
Alberga in mezzo a mille angeli santi,
A cui sol giunte avanti
Posan le pellegrine
E stanche anime al fine, al fin del giorno,
Tutto allegrando il ciel del suo ritorno.

Je crois pouvoir affirmer que cette mascarade, à

Digitized by Google

laquelle prirent part presque tous les seigneurs et gentilshommes florentins et étrangers, fut la plus nombreuse, la plus magnifique et la plus splendide qui eût été vue depuis des siècles. En effet, non-seulement la plupart des costumes étaient formés de toiles d'or et d'argent, de plusieurs autres riches étoffes, et de fourrures précieuses, mais encore ils étaient composés avec tant de goût et d'originalité, que l'art l'emportait sur la matière. Afin que les dieux que l'on voulait représenter fussent aisément reconnus par les spectateurs, on les distribua en vingt et un quadrilles commandés par les principales divinités, placées, selon la description des poëtes anciens, sur des chars traînés par les animaux qui leur sont particulièrement consacrés. Ces chars étincelaient tellement d'or et d'argent, et les animaux qui leur servaient d'attelage étaient si habilement imités, que jamais spectacle n'approcha de celui-ci, et que l'on désespéra d'en jamais pouvoir contempler un second semblable. Comme il s'agissait de figurer la Généalogie des Dieux, le premier char fut attribué à Démogorgon, leur père à tous. Ce char était précédé de l'ancien poëte Hésiode, vêtu en berger, et couronné de lauriers, qui le premier, dans sa Théogonie, écrivit la généalogie des dieux. Il portait un vaste étendard carré, sur lequel on avait peint le ciel et les quatre éléments, et un immense O grec traversé par un serpent à tête d'épervier. Derrière Hésiode, huit trompettes se livraient à mille jeux divers et rappelaient ces tibicins de l'antiquité, qui, furieux d'a-

Digitized by Google

voir été chassés du temple, s'enfuirent à Tibur, d'où ils furent reconduits à Rome en grande pompe, pendant leur sommeil, causé par l'ivresse. Venait ensuite le char de Démogorgon, traîné par deux épouvantables dragons. Sur le devant de ce char, qui avait la forme d'une obscure et double caverne, était paresseusement couché Démogorgon, vieillard pâle, sale, et enveloppé de nuages et de brouillards. A ses côtés, se tenaient la jeune Éternité, vêtue de vert, et le Chaos sous l'aspect d'une masse presque informe. Derrière la caverne qui renfermait ces trois personnages s'élevait une gracieuse petite colline, couverte d'arbres et de plantes, et représentant la Terre. Cette colline était percée d'une seconde caverne, occupée par Érèbe, fils de Démogorgon. A sa droite était la Nuit, fille de la Terre, portant sur ses bras deux enfants, l'un blanc et l'autre noir. A la gauche de l'Érèbe, l'Æther, fruit de son union avec la Nuit, tenait un globe bleu.

A côté du char chevauchait la Discorde, fille de Démogorgon, en compagnie des trois Parques; puis on voyait Python, autre fils de Démogorgon, et son frère le Pôle, sous la figure d'un jeune homme vêtu de bleu, et tenant un globe terrestre. Venaient ensuite l'Envie, fille de l'Érèbe et de la Nuit, et son frère, le dieu Timore[1], pâle et tremblant vieillard,

[1] La crainte, chez les Italiens, devait passer pour un Dieu, parce que le nom italien *Timore*, aussi bien que le nom latin *Timor*, que nous ne pouvons traduire en notre langue que par le seul nom de *Crainte*, n'est pas féminin, comme en français, mais masculin.

Digitized by Google

dont la coiffure et les vêtements étaient formés de la peau d'un cerf. Derrière marchait leur sœur, la noire Obstination, enveloppée de branches de lierre, et coiffée d'un dé de plomb, emblème de l'Ignorance qu'on lui donne pour compagne. Près d'elle étaient ses sœurs, la Pauvreté, pâle et furieuse, vêtue également de noir, et la Faim, qui semblait se nourrir d'herbes et de racines sauvages.

Ces personnages étaient suivis par trois autres de leurs sœurs, la Plainte, vêtue de drap tanné, et sur la tête de laquelle un passereau solitaire avait bâti son nid; la Vieillesse, toute chenue et vêtue de noir, et la Maladie, bien reconnaissable à sa maigreur, à sa pâleur et à sa guirlande d'anémones. A la suite cheminaient l'Hydre et le Sphinx, enfants du Tartare; puis d'autres fils de l'Érèbe et de la Nuit, c'est-à-dire la Licence, nue, échevelée, couronnée de pampres, la bouche ouverte, et le Mensonge, couvert d'habits de différentes couleurs, le front surmonté d'une pie, et tenant en main une sèche. Sur le même rang était le Souci, vieillard vêtu de noir, couronné de noyaux de pêche, et dont le corps était déchiré par mille épines aiguës. Momus, dieu de la raillerie, se présentait ensuite sous la figure d'un vieillard voûté et bavard. Il était accompagné du jeune Tagès, qui, bien que fils de la Terre, se montrait vêtu d'habits éclatants, parce qu'il fut l'inventeur de l'art des aruspices. Par la même raison, il portait, suspendu à son cou, un agneau éventré, dont on apercevait les entrailles. Près de lui, son frère, le géant africain Antée, cou-

Digitized by Google

vert d'un costume barbare, brandissait fièrement un javelot; puis le Jour, fils de l'Érèbe et de la Nuit, sous les traits d'un jeune homme joyeux, vêtu de blanc et couronné d'ornithogalon, s'avançait avec le Travail, son frère. Ce dernier était vêtu d'une peau d'âne, dont les oreilles se dressaient sur sa tête, non sans exciter les rires des spectateurs. Deux ailes de grue complétaient cette coiffure. Le Travail tenait, en outre, deux pattes de grue, parce que cet oiseau passe pour rendre les hommes infatigables. Enfin, le Serment, fils de l'Érèbe et de la Nuit, sous la figure d'un vieux pâtre effrayé, portant l'image d'un Jupiter vengeur, fermait le cortége de Démogorgon, où l'origine de tous les autres dieux sembla assez clairement indiquée pour qu'on n'y joignît point de nouvelles divinités.

LE CHAR DU CIEL.

Le second char, d'un aspect plus agréable que le premier, fut destiné au Ciel, fils de l'Æther et du Jour. Ce jeune dieu avait ses vêtements couverts de brillantes étoiles et le front couronné de saphirs. Il tenait un vase d'où s'élançait une flamme étincelante, et était assis sur un globe bleu orné des quarante-huit images célestes. Le char, traîné par la grande Ourse et la petite Ourse, était orné de sept tableaux dont les sujets étaient empruntés à l'histoire du Ciel. Le premier représentait sa naissance, et le

Digitized by Google

second, son union avec la Terre, de laquelle naissaient Cottus, Briarée et Gygès, qui avaient cent bras et cinquante têtes, et les Cyclopes, ainsi nommés parce qu'ils n'avaient qu'un œil au milieu du front. Dans le troisième tableau, on voyait le Ciel emprisonnant dans les cavernes de la Terre leurs enfants communs. Le quatrième tableau montrait la Terre exhortant ses enfants à se révolter contre la tyrannie de leur père. Le cinquième tableau représentait Saturne obéissant aux conseils de la Terre, et mutilant son père. Du sang qui s'échappait de la blessure du Ciel, naissaient d'un côté les Furies et les Géants, et de l'autre côté la belle Vénus. Dans le sixième tableau on avait figuré la colère du Ciel contre les Titans qui l'avaient laissé mutiler, et enfin dans le septième et dernier tableau, le Ciel adoré par les Atlantides qui lui élevaient des temples et des autels. — A côté du char chevauchait le noir et vieux Atlas, tenant un globe bleu et étoilé pour rappeler qu'il soutient le ciel sur ses épaules. Derrière lui s'avançait le beau et jeune Hyas, son fils, accompagné de ses sept sœurs appelées Hyades. Cinq d'entre elles, resplendissantes d'or, portaient sur le front une tête de taureau; les deux autres qui, dans le ciel, sont moins brillantes que les premières, étaient vêtues de drap d'argent. Elles étaient suivies des sept Pléiades également filles d'Atlas. L'une d'elles, se montrant moins lumineuse dans le ciel que les autres, était vêtue de drap d'argent. Les six dernières étaient couvertes de vêtements qui devant reluisaient d'or, et derrière étaient formés d'une

Digitized by Google

simple étoffe blanche, pour indiquer que leur venue annonce le joyeux et chaud printemps, et leur départ le froid et neigeux hiver, comme l'exprimait encore leur coiffure qui, devant, était composée d'épis, et derrière, de glaçons et de givres. Venaient ensuite le vieux et difforme Titan et le fier et audacieux Japet, son fils; puis on voyait Prométhée, fils de Japet, tenant d'une main une statuette de terre et de l'autre main une torche allumée, emblème du feu qu'il avait dérobé à Jupiter. Le cortége était fermé par deux des Atlantides qui, dit-on, furent les premiers adorateurs du ciel. Leur costume était moresque. Une tête d'éléphant leur servait de coiffure. En souvenir des offrandes qu'ils faisaient dans leurs premiers sacrifices, ils portaient un énorme bouquet d'herbes diverses.

LE CHAR DE SATURNE.

Le troisième char, traîné par deux énormes bœufs noirs, était occupé par le vieux Saturne qui semblait dévorer avidement quelques petits enfants. Sur le char on avait peint cinq tableaux, dont les sujets étaient empruntés à l'histoire de ce dieu.

Le premier tableau le montrait se métamorphosant en cheval pour échapper à sa femme Opis qui l'avait surpris avec la belle nymphe Phylira, de laquelle naquit le centaure Chiron. Dans le second tableau, on voyait l'union de Saturne avec Latina

Digitized by Google

Enotria qui mit au jour à la fois Janus, Hymnus, Felix et Festus. Le même tableau représentait Janus sur le point d'être lapidé par les habitants du Latium auxquels il avait enseigné, suivant les instructions de son père, l'art de cultiver la vigne et de faire le vin, et qui, après s'être enivrés avec cette nouvelle et agréable liqueur, l'accusaient d'avoir voulu les empoisonner. Pour les punir, Saturne les frappait d'une horrible peste dont ils n'obtenaient la fin qu'à force de prières, et en lui élevant un temple sur la roche Tarpeia. Dans le troisième tableau, on avait figuré la ruse à laquelle la femme de Saturne eut recours en lui donnant une pierre emmaillottée à dévorer pour soustraire à sa cruauté son fils Jupiter. Dans le quatrième tableau on avait peint Saturne mutilant le Ciel, son père. Enfin le cinquième tableau renfermait Jupiter délivrant Saturne que Titan avait fait prisonnier. A l'arrière du char un Triton s'appuyait sur une double queue et soufflait dans une conque marine. A côté du char s'avançait la Pudicité, revêtue d'un costume vert et la tête enveloppée d'un voile jaune. Sur son bras elle portait une blanche hermine dont le cou était entouré d'un collier de topazes. Elle était accompagnée de la Vérité qui, pour tout vêtement, avait un voile blanc et transparent. Entre ces deux déesses, l'Age d'or était représenté par une charmante vierge nue et couronnée de fruits. On reconnaissait ensuite la Quiétude sous les traits d'une femme vêtue de noir, à l'aspect jeune, mais grave et vénérable. Sur sa tête était un nid où reposait une vieille cygogne

Digitized by Google

déplumée. A ses côtés marchaient deux prêtres vêtus de noir, couronnés de feuilles de figuier et tenant chacun d'une main une branche du même arbre et de l'autre main un bassin contenant un gâteau de miel et de farine, en mémoire des offrandes qu'ils avaient coutume de faire à Saturne et aussi pour rappeler que ce dieu fut l'inventeur de l'agriculture, comme le prétendent quelques auteurs. Deux autres prêtres romains portaient des cierges qu'ils semblaient vouloir offrir en sacrifice à Saturne, à l'exemple d'Hercule qui avait aboli l'usage impie d'immoler des victimes humaines, introduit en Italie par les Pélasges. Entre ces deux prêtres, la vénérable Vesta, étroitement drapée, portait une lampe allumée. Le cortége du troisième char était fermé par le centaure Chiron, fils de Saturne, armé d'une épée, d'un arc et d'un carquois, et par un autre fils de Saturne qui tenait le bâton recourbé des augures. Ce dernier personnage était complétement vêtu de vert. Sur sa tête était posé un pivert, parce qu'il fut, selon la fable, métamorphosé en cet oiseau par Chiron.

LE CHAR DU SOLEIL.

Au splendide Soleil était destiné le quatrième char étincelant de dorures et de pierreries, et attelé de quatre destriers ailés, guidés par la Vélocité, portant sur le front un dauphin et une voile. Le

Digitized by Google

char était orné de sept tableaux renfermés dans des compartiments aussi gracieux et aussi beaux qu'on pouvait les imaginer. Le premier tableau contenait la chute de Phaéton, le second la mort du serpent Python, le troisième le châtiment de Marsyas. Dans le quatrième tableau, on voyait Apollon ou le Soleil gardant les troupeaux d'Admète, et, dans le cinquième, se métamorphosant en corbeau pour échapper à la fureur de Typhée. Le sixième tableau le montrait se changeant en lion, puis en épervier. Enfin, le septième et dernier tableau représentait ses malheureuses amours avec Daphné que les dieux métamorphosèrent en laurier. A côté du char chevauchaient les Heures qui toutes étaient ailées, et différaient les unes des autres par leur âge et la couleur de leur costume. Chacune d'elles était couronnée de lupins fleuris, et tenait en main un hippopotame, suivant la coutume égyptienne. A leur suite venait le Mois, jeune homme vêtu de blanc, couronné de feuilles de palmier oriental et portant un veau dont le front était orné d'une seule corne. Derrière le Mois marchait l'Année. Sa tête était couverte de glace et de neige, ses bras étaient enveloppés de fleurs, sa poitrine et son ventre étaient couverts d'épis. Ses cuisses et ses jambes semblaient teintes de vin. D'une main elle tenait un serpent qui se mordait la queue, et de l'autre main un de ces clous dont les anciens Romains se servaient pour conserver la mémoire des années. Puis la rose et charmante Aurore, revêtue d'un manteau jaune et portant une lampe antique, se montrait gracieuse-

Digitized by Google

ment assise sur le cheval Pégase. Elle était accompagnée d'Esculape couvert d'un habit sacerdotal, tenant un bâton noueux et un serpent, et suivi par un chien. A côté de l'Aurore cheminait également le jeune et ardent Phaéton, fils du Soleil comme Esculape. Le cygne qu'il portait sur son poing rappelait le funeste accident dont il fut victime. Derrière ces personnages on reconnaissait Orphée, frère de Phaéton, sous les traits d'un jeune homme à l'aspect grave et vénérable. Il était coiffé d'une tiare et semblait jouer d'une lyre richement ornée. Près de lui marchait la magicienne Circé, le front ceint d'un bandeau royal. Au lieu de sceptre, elle tenait une branche de mélèze et une de cèdre dont elle avait, dit-on, coutume de se servir pour opérer ses enchantements. Ce cortége était fermé par les neuf Muses, représentées sous la figure de nymphes élégantes tenant des instruments de musique et couronnées de plumes de différents oiseaux, pour rappeler la victoire qu'elles avaient remportée sur les sirènes. Au milieu des muses se trouvait Mnémosyne, leur mère, tenant dans ses mains un petit chien, emblème de la mémoire. Sa coiffure était bizarrement composée d'une foule d'objets divers, par allusion aux innombrables choses dont la mémoire a la faculté de conserver le souvenir.

Digitized by Google

LE CHAR DE JUPITER.

Jupiter, fils de Saturne, était monté sur le cinquième char, qui surpassait tous les autres en richesse et en splendeur. En effet, il était orné, non-seulement de cinq tableaux, mais encore de trois magnifiques statues, dont la première représentait le jeune Épaphus, fils de Jupiter et d'Io, la seconde la belle Hélène, fille de Léda, et sœur de Castor et de Pollux, et la troisième, Arcesius, aïeul du sage Ulysse. Le premier tableau renfermait Jupiter changé en taureau et transportant Europe en Crète. Dans le second tableau, on le voyait métamorphosé en aigle et enlevant le Troyen Ganimède. Dans le troisième tableau, il s'enveloppait d'une flamme de feu pour visiter Égine, fille d'Asope. Dans le quatrième tableau il tombait en pluie d'or sur le sein de sa bien-aimée Danaé. Le cinquième et dernier tableau le montrait délivrant Saturne prisonnier des Titans. Le char contenait un superbe trône composé de divers animaux et de Victoires dorées, sur lequel était majestueusement assis Jupiter couronné de feuilles d'olivier, et tenant de la main gauche un sceptre surmonté d'une aigle impériale, et de la main droite une Victoire dont le front était ceint d'une bandelette de laine blanche. Sur les pieds du trône on avait figuré, d'un côté, un enfant entouré de sept guerriers, et Niobé et ses fils percés de flèches par Diane et Apollon, et de l'autre côté Hercule et Thésée

Digitized by Google

combattant les Amazones. Près du char que traînaient des aigles énormes, marchait Bellérophon, vêtu d'habits royaux et orné d'un diadème surmonté d'une Chimère. A ses côtés étaient Épaphus coiffé d'une tête d'éléphant, et le jeune Persée, fils de Jupiter et de Danaé, tenant la tête de Méduse. Ils étaient suivis par Hercule, fils de Jupiter et d'Alcmène, brandissant une massue, et par Scythas, armé d'un arc et de flèches. Venaient ensuite Castor et Pollux montés sur deux fiers coursiers blancs. Une brillante flamme ondoyait sur leurs casques dont l'un était orné de huit étoiles, et l'autre de dix, par allusion à la métamorphose que leur fit subir Jupiter en les transportant au ciel où, sous le titre de gémeaux, ils sont l'un des signes du zodiaque. Ces deux frères précédaient la Justice qui resplendissait de jeunesse et de beauté, et accablait de coups de bâton une femme laide et difforme. Elle était en compagnie de quatre dieux Pénates. Ces derniers avaient sur la tête un fronton, dont la base était tournée en l'air et supportait une tête de jeune homme et une tête de vieillard. Malgré cet accoutrement bizarre, la chaîne dorée, fermée par un cœur, qu'ils portaient au cou, et leurs amples et pompeux vêtements, leur imprimaient un profond caractère de gravité et de prudence, et non sans raison, car les écrivains de l'antiquité les donnent pour conseillers à Jupiter. Derrière eux s'avançaient les deux Paliques, fils de Jupiter et de Thalie, vêtus de drap tanné et couronnés d'épis. Ils tenaient en main l'un et l'autre un autel. Avec eux était Iarbas,

Digitized by Google

roi de Gétulie et fils de Jupiter. Des feuilles de canne et de papyrus, entremêlées de divers monstres, composaient sa coiffure. Il tenait une torche allumée et un sceptre. On voyait ensuite le jeune Scamandre, fils de Jupiter, et son frère Sarpedon, roi de Lycie, revêtu d'un costume majestueux et portant une petite montagne couverte de lions et de serpents. Le cortége était fermé par quatre Curètes, marchant deux à deux, et frappant fréquemment leurs épées les unes contre les autres, pour rappeler que, sur le mont Ida, ils avaient soustrait Jupiter enfant à la voracité de Saturne en étouffant ses cris sous le bruit de leurs armes. Enfin, entre les deux derniers Curètes, on reconnaissait l'altière et superbe Fortune.

LE CHAR DE MARS.

Le fier et belliqueux Mars, couvert d'une armure brillante, occupait le sixième char, traîné par deux loups d'un aspect féroce. Les trois tableaux dont on avait orné le char étaient séparés par Néréine, femme de Mars, et sa fille Évadné, toutes deux modelées en bas-relief. Dans le premier tableau, on voyait Mars tuant Allyrothicus, pour le punir d'avoir violé Alcippe; le second tableau représentait son entrevue avec Rhéa Silvia, et la naissance de Romulus et de Rémus, fondateurs de Rome; le troisième et dernier tableau le montrait prisonnier d'Othus et

Digitized by Google

d'Éphialte. Devant le char chevauchaient deux prêtres saliens, armés de boucliers nommés ancilia, et coiffés de bonnets qui s'élevaient en cône. Ils étaient suivis par Romulus et Rémus, vêtus de peaux de loup. Romulus était reconnaissable aux douze vautours qui couvraient sa tête, tandis que son frère n'en portait que six. On voyait ensuite Œnomaüs, roi de Pise, et fils de Mars, tenant d'une main un sceptre, et de l'autre un petit char brisé, par allusion à la trahison dont son cocher Myrtil le rendit victime au profit de Pélops, amant de sa fille Hippodamie. Puis s'avançaient Ascalephus et Ialmenus, également fils de Mars. Ils étaient revêtus de riches habits militaires, et portaient de petits vaisseaux, en mémoire du puissant secours qu'ils avaient amené, sur cinquante navires, aux Troyens assiégés. Ils étaient suivis par la belle nymphe Brytona, fille de Mars, et par la non moins belle Hermione, fille de Mars et de Vénus, et femme du Thébain Cadmus. La partie inférieure du corps d'Hermione était couverte d'écailles, pour rappeler qu'elle avait été métamorphosée en serpent. Derrière marchaient deux autres fils de Mars, le terrible Étolus et le farouche Ipervius, qui, dit-on, enseigna le premier aux hommes à tuer le bétail. Il tenait un couteau sanglant, et avait un chevreau éventré en bandoulière. Entre ces deux personnages cheminait l'aveugle Colère, la bouche écumante. Elle était vêtue d'un habit rouge, brodé de noir, et portait sur sa tête un rhinocéros et sur son dos un cynocéphale. Venaient ensuite la Fraude,

Digitized by Google

telle que Dante l'a décrite dans son Enfer, et la Menace, vêtue de rouge et de gris, et armée d'une épée et d'un bâton. Elles précédaient la Fureur et la Mort, fidèles ministres de Mars. La Mort, d'une pâleur livide et les yeux fermés, était vêtue de noir. La Fureur, vêtue d'un rouge sombre et les bras liés derrière le dos, s'appuyait sur un faisceau d'armes. Après, on avait représenté le Butin sous la figure d'une femme couverte d'une peau de lion, portant un trophée antique, et placée entre deux prisonniers blessés et enchaînés. Enfin, la Force, le front surmonté de deux cornes, et tenant un éléphant dans sa main, et la Cruauté, vêtue de rouge et poignardant un petit enfant, fermaient ce terrible cortége.

LE CHAR DE VÉNUS.

La bénigne Vénus était montée sur le septième char, étincelant de dorures, et traîné par deux blanches et amoureuses colombes. Quatre tableaux ajoutaient encore à sa beauté et à sa magnificence. Le premier représentait Vénus se métamorphosant en poisson pour échapper à la fureur du géant Typhée; dans le second tableau, on l'apercevait suppliant Jupiter de mettre fin aux malheurs de son fils Énée; dans le troisième tableau elle était emprisonnée, avec Mars, dans les filets de Vulcain; enfin, le

Digitized by Google

quatrième tableau la montrait convenant avec Junon d'attacher Énée, par un doux lien, à la chaste reine de Carthage. Devant le char, deux gracieux petits Amours, ailés et armés d'arcs et de flèches, marchaient, accompagnés du bel Adonis, vêtu en chasseur. Ils étaient suivis par le jeune Hyménée, couronné de marjolaine et tenant un flambeau allumé, et par Talassius, armé d'un javelot et d'un bouclier, et portant une corbeille remplie de laine. Venait ensuite Pitho, déesse de la persuasion, revêtue d'un costume de matrone. Sur sa tête on voyait un œil sanglant, encastré dans une langue. De plus, elle tenait une autre langue liée à une main postiche. A côté d'elle cheminait le berger Pâris portant la fatale pomme de discorde. Derrière ces personnages s'avançait la Concorde, belle et majestueuse femme couronnée de fleurs, et tenant d'une main une coupe et de l'autre un sceptre fleuri. Elle était placée entre Priape, dieu des jardins, armé d'une faux, et la déesse Manturne, que les femmes avaient coutume d'invoquer dévotement le premier soir de leurs noces, dans l'espoir qu'elle inspirerait la confiance à leurs maris. On avait ensuite représenté de la manière la plus bizarre l'Amitié sous les traits d'une jeune femme, la tête nue, couronnée de feuilles de myrte et de grenadier, les épaules cachées sous un manteau rustique, sur lequel était écrit, *Mors et vita*, la poitrine couverte de façon à laisser lire sur le cœur les mots suivants : *Longè et propè*. Elle portait un orme desséché, entouré d'un cep de vigne frais et vigoureux.

Digitized by Google

Elle était accompagnée par le Plaisir honnête et le Plaisir déshonnête, qui se montraient sous la figure de deux jeunes filles, indissolublement liées ensemble par le dos. L'une était blanche, mais louche et bancroche; l'autre, quoique noire, avait des formes gracieuses et pudiques. Une ceinture, dorée et enrichie de pierreries, entourait sa taille. D'une main elle tenait un frein, et de l'autre une brasse géométrique. Puis on voyait la déesse Virginense, que l'on invoquait chez les anciens lorsque l'on déliait la ceinture virginale d'une nouvelle épouse. Elle était vêtue d'une blanche étoffe de lin, brodée d'émeraudes, et avait la tête surmontée d'un coq. Dans sa main, elle tenait une ceinture et une branche d'agnus-castus. A ses côtés marchaient la Beauté, couronnée de lis, et Hébé, déesse de la jeunesse. Cette dernière, couverte d'un costume aussi riche qu'élégant, et le front ceint d'un diadème doré, portait un rameau d'amandier fleuri. Ce gracieux cortége était fermé par l'Allégresse, ornée de guirlandes, et tenant un thyrse couronné de feuillages et de fleurs.

LE CHAR DE MERCURE.

Le huitième char, traîné par deux cigognes, et orné de cinq tableaux, fut donné à Mercure. Le premier tableau représentait ce dieu, messager de Jupiter, apparaissant sur les murs de Carthage, et

Digitized by Google

commandant à l'amoureux Énée de se rendre en Italie; le second tableau le montrait changeant en rocher la malheureuse Aglaure; dans le troisième tableau, il attachait à un rocher, sur le mont Caucause, le trop audacieux Prométhée; dans le quatrième tableau, il métamorphosait Battus en pierre de touche; enfin, dans le cinquième tableau, on le voyait coupant la tête d'Argus. Ce dernier personnage, vêtu d'un habit tout couvert d'yeux, marchait devant le char, en compagnie de Maïa, mère de Mercure, laquelle était richement costumée et portait un sceptre. Venait ensuite la Palestre, fille de Mercure, sous la figure d'une vierge nue, mais fière et vigoureuse. Elle était ornée de guirlandes de feuilles d'olivier, et avait les cheveux ras pour ne pas donner prise à ses adversaires en combattant. A côté d'elle était l'Éloquence, également fille de Mercure, revêtue d'un costume grave et respectable. Sur sa tête était posé un perroquet. Derrière elle s'avançaient les trois Grâces, se tenant par la main, et couvertes d'un voile léger. Elles précédaient deux dieux Lares, vêtus de peaux de chien, et entre lesquels on apercevait l'Art sous la figure d'une femme portant un levier et une flamme de feu. On voyait ensuite le subtil voleur Aubolicus, fils de Mercure et de la nymphe Chioné. Ses pieds étaient chaussés de brodequins de feutre. Une large barette lui cachait le visage. Des deux mains il tenait une lanterne sourde, des rossignols et une échelle de corde. Enfin, l'Hermaphrodite, fils de Mercure et de Vénus, fermait ce petit cortége.

Digitized by Google

LE CHAR DE LA LUNE.

Le neuvième char, entièrement argenté, et attelé de deux chevaux, l'un blanc et l'autre noir, guidés par la Lune, couverte d'un voile léger, était orné de quatre tableaux. Le premier montrait la Lune forcée de se métamorphoser en chatte pour se soustraire à la fureur de Typhoë; dans le second, on la voyait embrassant tendrement le bel Endymion, endormi; le troisième tableau la représentait allant se livrer, dans une forêt obscure, à l'amoureux Pan, dieu des bergers; le quatrième tableau renfermait Endymion menant paître ses troupeaux. Devant le char marchait Endymion, le front ceint de dictame. A ses côtés étaient le Génie du mal, noir et effroyable géant, portant un hibou, et le Génie du bien, blond enfant couronné de feuilles de platane, et tenant un serpent; venait ensuite le dieu Vagitanus, qui présidait aux vagissements des enfants. Il était revêtu d'un costume de couleur de tan, et portait sur son bras un petit enfant. Il était accompagné de la déesse Égérie, que les femmes enceintes avaient coutume d'invoquer, et de la déesse Nundina, protectrice des petits enfants. Elles étaient toutes deux richement costumées. La première tenait une clef, et la seconde une branche de laurier et un vase à sacrifices. Derrière elles s'avançaient le dieu Vitumnus, qui passait pour communiquer le principe de la vie aux

Digitized by Google

nouveaux-nés, et le dieu Sentinus, auquel ils devaient le don des cinq sens. Ce dernier était vêtu de blanc, et avait pour coiffure les têtes des cinq animaux que l'on croit avoir les sens le plus développés, c'est-à-dire une tête de singe, une de vautour, une de sanglier, une de loup-cervier, et une d'araignée. On voyait ensuite Edula et Potina, qui avaient soin de la nourriture des enfants. Elles portaient un costume de nymphe, et avaient de longues et grosses mamelles. L'une tenait un bassin rempli de pain blanc, et l'autre un beau vase plein d'eau. Le cortége était fermé par Fabulinus, dieu qui présidait aux premières paroles des enfants. Son costume était composé d'étoffes de diverses couleurs, et sa tête était couverte de bergeronnettes et de pinsons.

LE CHAR DE MINERVE.

Minerve, armée d'une lance et de sa fameuse égide, occupait le dixième char qui était colorié en bronze, de forme triangulaire et traîné par deux chouettes colossales. De tous les animaux dont les chars étaient attelés, aucun n'avait été exécuté avec autant d'habileté que ces deux chouettes; car elles remuaient leurs pieds, leurs ailes, leurs cous, et ouvraient et fermaient leurs yeux avec une vérité qui surpasse toute croyance. Mais revenons au char de Minerve. Sur l'une de ses faces on avait peint la

naissance de cette déesse, sur l'autre face on la voyait combler Pandore de ses présents, et sur la troisième face métamorphoser en serpents la chevelure de la malheureuse Méduse. La base du char était également divisée en trois compartiments. Le premier renfermait Minerve disputant à Neptune l'honneur de donner le nom à la ville d'Athènes : Neptune frappant le rivage de son trident en faisait sortir un cheval fougueux : Minerve produisait le fécond olivier et remportait la victoire. Le second compartiment la montrait sous la figure d'une vieille femme s'efforçant de déterminer Arachné à lui accorder la gloire de travailler mieux qu'elles en broderies. Le troisième compartiment la représentait mettant courageusement à mort le superbe Typhon. Devant le char, la Vertu, jeune femme à l'aspect mâle, au costume pudique, marchait à côté de l'Honneur couronné de palmes, resplendissant d'or et de pourpre, et armé d'une lance et d'un bouclier. L'Honneur portait deux temples dont l'un lui était consacré et dans lequel on ne pouvait entrer sans passer par l'autre qui était dédié à la Vertu. Sur le même rang s'avançait la Victoire couronnée de laurier et tenant une palme. Venait ensuite la bonne Renommée, les épaules garnies de deux blanches ailes et sonnant de la trompette. Elle était accompagnée de la Foi portant sur son sein un petit chien blanc, et de la Santé tenant d'une main une coupe qu'elle offrait à un serpent, et de l'autre main un bâton mince et droit. Derrière ces personnages cheminait Némésis, fille de la Nuit, préposée à récom-

Digitized by Google

penser les bons et à châtier les méchants. Elle avait sur la tête une couronne surmontée de cerfs et de petites Victoires, et tenait d'une main une branche de frêne, et de l'autre une coupe. A ses côtés étaient la verte Espérance tenant un vase à boire en forme de lis, et la Paix avec un rameau d'olivier en main, et l'aveugle dieu Plutus suspendu à son cou. Elles étaient suivies par la Clémence montée sur un lion tenant une haste et une foudre, et précédant l'Occasion que le Repentir frappait à coups redoublés. On voyait ensuite la Félicité tenant d'une main un caducée et de l'autre une corne d'abondance; puis la déesse Pellonia que l'on invoquait pour chasser les ennemis. Elle était armée de pied en cap, avait la tête surmontée de deux grandes cornes et tenait d'une main une grue vigilante et de l'autre un rocher. Le cortége était fermé par la Science, représentée sous la figure d'un jeune homme portant un livre et couronné d'un trépied doré, emblème de sa solidité et de sa stabilité.

LE CHAR DE VULCAIN.

Le dieu du feu, Vulcain, vieux, laid et boiteux, eut le onzième char, traîné par deux grands chiens et représentant l'île de Lemnos. C'est dans cette île, qu'après avoir été précipité du ciel il fut, dit-on, nourri par Thétis. Devant le char marchaient les trois cyclopes, Brontes, Sterope et Pyracmon, qui

Digitized by Google

l'aidaient ordinairement à forger les foudres de Jupiter. L'amant de la belle Galathée, Polyphème, vêtu en berger, un chalumeau suspendu à son cou et un bâton à la main, les suivait accompagné du difforme mais ingénieux Erichtonius, fils de Vulcain, couronné de sept étoiles et portant un chariot dont il avait, dit-on, le premier imaginé l'usage pour cacher les deux serpents qui lui tenaient lieu de jambes. Derrière lui s'avançaient deux autres fils de Vulcain, le féroce Cacus jetant des étincelles par la bouche et les narines, et Cœculus vêtu en berger, et le front ceint d'un diadème royal. Ce dernier tenait d'une main une flamme, et de l'autre une ville située sur une montagne, en mémoire de Prœneste qu'il avait fondée. On voyait ensuite Servius Tullius, roi de Rome, qui passait aussi pour être fils de Vulcain. Une brillante couronne de feu lui entourait la tête. Il précédait Pandion, roi d'Athènes et fils d'Erichtonius, placé entre ses deux sœurs Orithye et Procris. Cette dernière semblait avoir la poitrine traversée par le dard avec lequel Céphale, son mari, l'avait tuée. Puis venaient Progné et Philomèle, fille de Pandion. La première était vêtue d'une peau de cerf et avait une haste à la main et une hirondelle sur la tête. La seconde, richement costumée, mais accablée de tristesse, avait le front surmonté d'un rossignol et portait une toile par allusion à celle dont elle se servit pour instruire Progné du crime dont Terée l'avait rendue victime. Le cortége était fermé par Caca, sœur de Cacus, que les anciens adoraient parce qu'elle avait averti Hercule du vol de son frère.

Digitized by Google

LE CHAR DE JUNON.

Junon, couverte de draperies brillantes et transparentes, et la tête entourée d'une riche et royale couronne, siégeait majestueusement sur le douzième char attelé de deux paons magnifiques et orné de cinq tableaux séparés par les statues des nymphes Lycorias, Beroé et Deiopée. Le premier tableau renfermait Junon métamorphosant en ourse la malheureuse Calisto. Dans le second tableau on la voyait, sous les traits de Beroé, persuader à Sémélé d'exiger de Jupiter, son amant, qu'il parût devant elle avec toute la gloire dont il était entouré, lorsqu'en qualité d'époux il approchait de Junon. Sémélé, victime de ce perfide conseil, ayant péri embrasée par la foudre et les éclairs, Jupiter prenait l'enfant qu'elle portait dans son sein, et le renfermait dans sa cuisse pour y passer le temps nécessaire à son entière formation. Dans le troisième tableau on voyait Junon priant Éole de déchaîner les vents pour disperser la flotte du Troyen Énée. Le quatrième tableau la montrait obtenant de Jupiter Io métamorphosée en génisse, et confiant cette infortunée à la garde du vigilant Argus, lequel, comme nous l'avons dit ailleurs, fut endormi et tué par Mercure. Le cinquième tableau représentait Junon envoyant à Io un taon qui devait, sans relâche, la piquer de son aiguillon. A côté du char marchait Iris, messagère des dieux, et fille de Thaumas et

Digitized by Google

d'Électre. Elle était revêtue d'un costume rouge, jaune, bleu et vert, par allusion à l'arc-en-ciel. Sa tête était garnie de deux ailes d'épervier, emblème de sa vélocité. La Comète, vêtue de rouge, le front orné d'une grande et brillante étoile, et les épaules cachées sous une flamboyante chevelure, accompagnait Iris avec la Sérénité dont le visage et le costume étaient bleus et dont la tête était surmontée d'une blanche colombe, symbole de l'air. Venaient ensuite la Neige et le Brouillard. La première était vêtue de draperies couleur de tan, parsemées de troncs d'arbre couverts de neige : quant au Brouillard, il se présentait sous l'aspect d'une grande et informe masse blanche. Sur le même rang on voyait la Rosée, vêtue de vert et portant une pleine lune sur son front. Derrière ces personnages s'avançait la Pluie, vêtue de blanc tirant sur le gris. Sept étoiles, partie lumineuses, partie obscures, prises pour les sept Pléïades, entouraient sa tête. Sur sa poitrine étincelaient dix-sept étoiles, emblème de la pluvieuse constellation d'Orion. La Pluie était suivie par trois vierges d'âges différents, vêtues de blanc et couronnées de feuilles d'olivier, lesquelles représentaient les trois ordres de vierges qui paraissaient dans les anciennes fêtes de Junon. Enfin la déesse Populonia, revêtue d'un riche costume de matrone et couronnée de feuilles de grenadier et de mélisse, fermait ce cortége.

Digitized by Google

LE CHAR DE NEPTUNE.

Le treizième char, attelé de deux chevaux marins, représentait un immense homard soutenu par quatre dauphins placés sur un rocher, orné d'une multitude de coquillages, de spongites et de coraux. Il était occupé par Neptune, armé de son trident, et par sa femme Salacia. Devant le char marchait le vieux et barbu Glaucus, tout couvert de mousses et d'algues marines. La partie inférieure de son corps avait la forme d'un poisson. Autour de lui on voyait une foule d'alcyons. Il était accompagné du vieux Protée et du superbe Phorcys. Ce dernier, la tête ceinte d'un royal bandeau bleu, la barbe et les cheveux démesurément longs, portait les fameuses colonnes d'Hercule, en mémoire du vaste empire qu'il avait possédé. Venaient ensuite deux tritons soufflant dans des conques marines, et le vieux Éole avec une flamme de feu sur le front, et une voile et un sceptre royal en main. Éole était suivi par quatre de ses vents principaux, c'est-à-dire par le jeune Zéphire à la chevelure et aux ailes ornées de fleurs, par le noir et chaud Eurus dont le front était surmonté d'un soleil, par le froid et neigeux Borée, et par l'orageux Auster. Derrière ces personnages cheminaient les deux géants Othus et Éphialte, fils de Neptune, criblés de flèches, par allusion au sort que Diane et Apollon leur avaient fait subir. Près d'eux on voyait deux Harpies effroyables, puis le dieu

Digitized by Google

égyptien Canope, et les jeunes et beaux Zethés et Calaïs, fils de Borée, qui chassèrent les Harpies de la Thrace. La belle nymphe Amymone, aimée de Neptune, et le jeune Grec Nélée, fils du même dieu, fermaient le cortége.

LE CHAR DE L'OCÉAN ET DE THÉTIS.

Sur le quatorzième char, représentant un rocher, on voyait Thétis, déesse de la mer, et son mari l'Océan, fils du ciel. Ce dieu se montrait sous la figure d'un vieillard de haute taille, couvert d'algues et de coquillages, portant une barbe et des cheveux d'une longueur extrême, tout humides de l'eau de la mer, et tenant dans sa main un phoque hideux. Quant à Thétis, elle avait l'air majestueux d'une vieille et riche matrone, et tenait un énorme poisson. A côté du char marchait le vieux et vénérable Nérée, accompagné de cette autre Thétis dont la nymphe Doris le rendit père, et qui donna le jour au grand Achille. Elle était montée sur un dauphin et suivie par trois belles syrènes, derrière lesquelles cheminaient deux nymphes marines connues sous le nom de Grées, et filles du dieu Phorcys et de la nymphe Céto. Elles précédaient les trois Gorgones leurs sœurs, dont les têtes étaient hérissées de serpents, et qui, à elles trois, n'avaient qu'un œil qu'elles se prêtaient alternativement. Venaient en-

suite la cruelle Scylla, moitié femme, moitié poisson, et la vieille, laide et vorace Charybde. Pour distraire la vue de l'affreux spectacle qu'offraient ces monstres, le cortége était fermé par la belle et gracieuse Galathée, fille bien-aimée de Nerée et de Doris.

LE CHAR DE PAN.

Le rubicond Pan, dieu des forêts et des bergers, sous la figure d'un vieux satyre cornu, couronné de pin, et portant une peau tachetée de panthère en bandoulière, une flûte à sept tuyaux, et un bâton pastoral, occupait le quinzième char, traîné par deux énormes boucs et représentant une ombreuse forêt. A côté du char marchaient quelques satyres et quelques vieux sylvains couronnés de férules et de lis, et tenant des branches de cyprès. On voyait aussi deux faunes couronnés de laurier, et dont chacun portait un chat sur son épaule droite. Ils étaient suivis par la belle et sauvage Syrinx, aimée de Pan, et qui, en fuyant ce dieu, fut métamorphosée en roseau par les naïades ses sœurs. Syrinx était accompagnée de la nymphe Pithys, qui fut également l'objet de l'amour de Pan, et que le vent Borée, dans un accès de jalousie, écrasa contre un rocher. La Terre, touchée de compassion, la changea en pin. Venait ensuite Palès, gardienne et protectrice des troupeaux, couronnée

Digitized by Google

de luzerne, revêtue d'un élégant costume pastoral, et tenant un grand vase rempli de lait. Avec elle était la déesse Bubona, protectrice des bœufs, à laquelle une tête de bœuf, richement décorée, servait de coiffure. Myiagrus, dieu des mouches, vêtu d'une robe blanche couverte de ces importuns petits animaux, couronné de spondyle, et armé de la massue d'Hercule, fermait ce gracieux et pastoral cortége avec le roi Évandre, qui le premier introduisit en Italie le culte de Pan.

LE CHAR DE PLUTON ET DE PROSERPINE.

Le seizième char, attelé de quatre chevaux noirs, guidés par un monstre d'une effroyable laideur, portait l'infernal Pluton et la reine Proserpine. Le noir et terrible Pluton était nu et couronné de funèbre cyprès. Il tenait un petit sceptre, emblème de sa royale puissance. A ses pieds était couché l'effroyable Cerbère. Proserpine, vêtue d'une robe blanche somptueusement ornée, était accompagnée de deux nymphes, dont l'une tenait un globe et l'autre une clef, pour rappeler qu'une fois entré dans son royaume il faut renoncer à en sortir. Près du char marchaient les trois Furies, hideuses, épouvantables, souillées de sang et coiffées de serpents venimeux. Elles étaient suivies par les deux centaures Nessus et Astylus, armés d'arcs et de flèches, et par

Digitized by Google

le superbe géant Briarée, qui avait cent mains et cinquante têtes, et dont les bouches et les narines lançaient du feu sans relâche. Venaient ensuite le trouble Achéron, le pâle Cocyte, l'horrible Styx, si redouté des dieux, et le rouge Phlégéton. Chacun de ces quatre fleuves infernaux tenait une urne d'où tombait une eau noire et putride, mêlée de sable. Derrière eux s'avançait le vieux Caron, aux yeux de braise, appuyé sur une rame, et accompagné du maigre et oublieux Léthé, portant une urne qui laissait échapper des gouttes d'eau infecte. Puis on voyait les trois grands juges des enfers, Minos, Éaque et Rhadamante. Le premier avait un costume royal; les deux autres étaient enveloppés de sombres et graves draperies. Ils précédaient Phlégyas, roi des Lapithes, traversé d'une flèche, et tenant un temple dévoré par les flammes, en souvenir de celui d'Apollon qu'il avait incendié, et du châtiment que lui avait mérité son sacrilége. Phlégyas était suivi par Sisyphe, ployant sous le faix d'un pesant rocher, et par l'affamé Tantale, se livrant à de vains efforts pour atteindre les fruits voisins de sa bouche. Derrière ces personnages marchaient le divin Jules, le front couronné d'une étoile, et l'heureux Octavien Auguste, son successeur. Enfin ce cortége était noblement fermé par l'amazone Penthésilée, armée d'une lance et d'un bouclier, et par la reine Thomiris, portant un arc et des flèches.

Digitized by Google

LE CHAR DE CYBÈLE.

Sur le dix-septième char, que traînaient deux lions, siégeait Cybèle, mère des dieux et déesse de la terre. Elle était vêtue d'une robe formée de plantes diverses, et tenait un sceptre. A côté d'elle étaient rangés plusieurs trônes vides. Le char était quadrangulaire, et orné de quatre tableaux, dont le premier représentait la vestale Claudia tirant miraculeusement sur le rivage, avec sa ceinture, un navire qui amenait la statue de Cybèle de Pessinunte à Rome, et qui s'était arrêté tout court à l'embouchure du Tibre. Le second tableau montrait la statue de Cybèle transportée par l'ordre de ses prêtres dans la maison de Scipion Nasica, réputé le meilleur et le plus saint homme qu'il y eût à Rome. Le troisième tableau renfermait Cérès visitant Cybèle, en Phrygie, après avoir caché en Sicile sa fille Proserpine. Enfin, dans le quatrième et dernier tableau, on voyait Cybèle forcée de se métamorphoser en merle pour échapper à la fureur des géants. A côté du char marchaient dix corybantes, qui se livraient aux contorsions les plus bizarres. Ils étaient suivis par deux matrones romaines, la tête couverte d'un voile jaune, et accompagnées de Scipion Nasica et de la vestale Claudia. Ce petit cortége était fermé par le jeune et bel Atys, amant chéri de Cybèle, revêtu d'un riche et élégant costume de chasseur, et le cou orné d'un magnifique collier d'or.

Digitized by Google

LE CHAR DE DIANE.

Le dix-huitième char, attelé de deux cerfs blancs, était occupé par Diane, armée d'un arc et d'un carquois dorés, et gracieusement assise sur deux cerfs placés l'un près de l'autre, de façon que leurs croupes formaient une espèce de siége. Le char était enrichi de neuf tableaux, dont le premier renfermait Diane métamorphosant en fontaine Aréthuse poursuivie par Alphée; le second tableau la montrait priant Esculape de rendre la vie à l'innocent Hippolyte; le troisième tableau représentait Diane confiant à Hippolyte ressuscité la garde de son temple dans la forêt d'Aricie; dans le quatrième tableau, Diane chassait de la compagnie de ses nymphes Calisto, pour la punir de s'être laissé séduire par Jupiter; dans le cinquième tableau, on voyait Diane forçant de s'enfuir, accablé par les moqueries de ses nymphes, Alphée, qui, après avoir eu la témérité d'aspirer à sa main, n'avait pas su la reconnaître sous le limon dont elle s'était couvert le visage; le sixième tableau contenait Diane et Apollon perçant de leurs flèches l'orgueilleuse Niobé et ses enfants; le septième tableau représentait Diane envoyant le monstrueux sanglier de Calydon ravager l'Étolie, où ses autels avaient été négligés; dans le huitième tableau, on avait retracé la métamorphose d'Actéon en cerf, et, dans le neuvième et dernier, celle d'Égérie en fontaine. A côté du char

Digitized by Google

marchaient huit nymphes chasseresses, revêtues de peaux de divers animaux, et armées d'arcs et de flèches. Elles étaient suivies par le jeune Virbius, tenant d'une main un char brisé, et de l'autre une touffe de blonds cheveux.

LE CHAR DE CÉRÈS.

Cérès, déesse de l'agriculture, revêtue d'un riche et majestueux costume, et couronnée d'épis, occupait le dix-neuvième char, traîné par deux énormes dragons, et orné de neuf tableaux. Le premier tableau renfermait l'heureuse naissance de Plutus, dieu des richesses, fils de Cérès et de Jasion; le second tableau montrait Cérès nourrissant de son lait Triptolème, fils de Céléus et d'Iona; le troisième tableau représentait Triptolème fuyant, par le conseil de Cérès, sur l'un des deux dragons que cette déesse lui avait donnés; dans le quatrième tableau, on voyait Cérès cachant, en Sicile, sa fille Proserpine; dans le cinquième tableau, elle visitait sa mère Cybèle, en Phrygie; dans le sixième tableau, Proserpine lui apparaissait en songe; dans le septième tableau, on avait retracé le retour précipité de Cérès en Sicile; dans le huitième tableau, désolée de n'avoir pas retrouvé sa fille, elle allumait deux flambeaux pour courir à sa recherche; enfin, le neuvième et dernier tableau la montrait instruite du sort de sa

Digitized by Google

fille, et, dans sa colère, brisant les rateaux, les houes, les charrues, et les autres instruments rustiques laissés dans les champs par les laboureurs. En souvenir des sacrifices connus sous le nom d'Éleusinies, que l'on offrait à Cérès, deux jeunes vierges, vêtues de blanc, marchaient à côté du char, en tenant deux petites corbeilles, dont l'une contenait des fleurs, et l'autre des épis. Puis, en mémoire des sacrifices que l'on faisait à la Cérès terrestre, deux enfants, deux femmes et deux hommes, également vêtus de blanc, et couronnés de jacinthes, entouraient deux grands bœufs, qu'ils semblaient mener à la mort. Deux pudiques matrones, de même vêtues de blanc, et couronnées d'épis et d'agnus-castus, rememoraient ensuite les fêtes de Cérès législatrice, appelée par les Grecs Thesmophore. Enfin, trois prêtres grecs, pareillement couverts de blanches draperies, et dont les deux premiers portaient des flambeaux allumés, tandis que le troisième tenait une lampe, rappelaient les autres sacrifices que l'on célébrait en l'honneur de Cérès. Ce cortége sacré était fermé par Triptolème, tenant une charrue et monté sur un dragon, et par Jasion, revêtu d'un élégant et riche costume de chasseur.

LE CHAR DE BACCHUS.

Le vingtième char était consacré à Bacchus, et représentait une gracieuse nacelle entièrement ar-

Digitized by Google

gentée, et reposant sur une grande base imitant, à s'y méprendre, les flots azurés de la mer. Cette nacelle était disposée de telle sorte qu'au moindre mouvement elle se balançait, comme si elle eût été en réalité agitée par les vagues. Le gai Bacchus s'y montrait accompagné du roi de Thrace Maron, et de bacchantes et de satyres qui, au son des cymbales et de divers instruments, puisaient fréquemment du vin clair et écumeux dans une fontaine dont la nacelle était pourvue. Ces joyeux personnages non-seulement en buvaient de larges rasades, mais encore invitaient les spectateurs à leur tenir tête. Pour mât la nacelle avait un immense thyrse, orné de pampres, et portant une voile sur laquelle on avait peint plusieurs de ces bacchantes, qui, dit-on, avaient coutume de se réunir pour boire, chanter, et se livrer à des danses licencieuses sur le mont Tmolus, où l'on récolte les vins les plus exquis. A côté du char marchait, couronnée de feuilles de figuier, et tenant une branche du même arbre, la belle Sica, dont Bacchus fut amoureux. Elle était accompagnée d'une autre nymphe aimée de Bacchus, nommée Staphylé. Cette dernière portait une branche de vigne, et avait la tête entourée d'une gracieuse et verte guirlande de pampres et de grappes de raisin. Venait ensuite le favori de Bacchus, le jeune et beau Cissus, qui, étant mort d'une chute, fut métamorphosé en lierre : aussi cette plante grimpait-elle tout autour de ses vêtements. Il était suivi par le vieux Silène, entièrement nu, et attaché sur un âne avec des branches de lierre,

Digitized by Google

comme s'il n'eût pu, à cause de son ivresse, se soutenir lui-même. A sa ceinture pendait une vaste coupe de bois tout usée. Près de lui cheminait Comus, dieu des banquets, représenté sous la figure d'un beau jeune homme rubicond, sans barbe et couronné de roses; mais si mou, si somnolent, qu'il semblait à chaque instant devoir laisser tomber un épieu de chasseur et un flambeau allumé qu'il avait à la main. Il précédait l'Ivresse, vieille femme rieuse, rubiconde, vêtue de rouge, et portant sur son dos une panthère et dans sa main une grande coupe pleine de vin. Puis, derrière le jeune et joyeux Rire, s'avançaient deux bergers et deux nymphes couronnés de pampres. Enfin, la belle Sémélé, mère de Bacchus, et Narcée, qui le premier institua des sacrifices en l'honneur de ce dieu, fermaient dignement ce riant et gai cortége.

LE CHAR DE JANUS.

Le vingt et unième et dernier char représentant le mont romain Janicule, traîné par deux énormes béliers blancs, fut donné au vénérable Janus. Ce dieu avait deux visages, et tenait une grande clef et une baguette, emblème du pouvoir qu'il exerce sur les portes et sur les chemins. A côté du char marchait la Religion, vêtue d'une blanche étoffe de lin, et tenant une main ouverte, et dans l'autre un autel

Digitized by Google

antique surmonté d'une flamme. Elle était placée entre les Prières, vieilles femmes tristes, ridées, boiteuses et louches. Puis venaient Antevorta et Postvorta. La première savait si les prières devaient être ou non exaucées par les dieux; la seconde savait le passé, et disait si les dieux avaient exaucé ou non les prières. Antevorta était revêtue d'un habit de matrone, tenait une lampe et un crible, et avait sa coiffure pleine de fourmis. Le costume de Postvorta était blanc par devant, et noir par derrière. Son visage était celui d'une vieille, et ses cheveux, au contraire, semblables à ceux d'une jeune fille, étaient blonds et ondoyaient sur ses épaules. On voyait ensuite la Faveur sous les traits d'un jeune homme ailé, aveugle, affectant une contenance assurée, à travers laquelle perçait néanmoins la crainte dont il était tourmenté; car il avait les pieds posés sur une roue qui ne pouvait tourner sans le jeter à terre. La Faveur était accompagnée du jeune et joyeux dieu Bonus Eventus, qui préside à l'heureuse réussite des entreprises. D'une main il tenait une coupe, et de l'autre des épis et des pavots. Derrière ces personnages s'avançait la déesse Anna Perenna, couronnée de palmes, et le front surmonté d'une étoile. A ses côtés marchaient deux féciaux revêtus de la toge romaine, couronnés de verveine, et portant une truie et une pierre, par allusion aux imprécations qu'ils faisaient lorsqu'ils engageaient leur foi pour le peuple romain. Ils précédaient un consul et deux sénateurs romains, suivis par deux soldats armés à la romaine. Enfin, ce cortége était

Digitized by Google

fermé par la déesse Pecunia, couverte de draperies jaunes et blanches, et tenant divers instruments propres à frapper les monnaies, dont Janus avait le premier, dit-on, introduit l'usage comme chose nécessaire aux hommes.

Tels furent les chars et les divers cortéges dont était composée cette merveilleuse mascarade, qui, jusqu'à présent, a été sans rivale, et qui peut-être n'en rencontrera jamais de nos jours. Nous n'essaierons point de lui donner tous les éloges qui lui sont dus; cette tâche serait au-dessus de nos forces. Nous nous bornerons maintenant à ajouter que les chœurs et leurs cortéges réunis formaient une file d'un demi-mille de longueur, et que leur marche fut constamment dirigée avec un ordre admirable par six masques richement costumés, qui remplissaient les fonctions de sergents ou de capitaines.

LA COURSE DE BUFFLES.

On était alors sur la fin du carnaval, qui aurait été encore bien plus joyeux et bien plus splendide, si la mort récente de Pie IV n'eût arrêté une foule de cardinaux et de puissants seigneurs, qui de tous les points de l'Italie s'apprêtaient à se rendre aux noces du prince. Nous passerons sous silence les somptueuses et innombrables mascarades particu-

Digitized by Google

lières qui égayèrent une multitude de banquets, et se montrèrent dans tous les endroits où l'on rompait des lances, où l'on courait la bague et où l'on se livrait à mille autres jeux qui exigeaient autant d'adresse que de vigueur. Nous parlerons seulement de la course de buffles qui eut lieu le dernier jour de carnaval. Malgré la magnificence des divertissements que nous avons déjà décrits, cette fête, grâce à sa joyeuseté, à la bizarrerie et à la variété des inventions tantôt belles et sérieuses, tantôt plaisantes et bouffones, dont les artistes l'enrichirent à l'envi, offrit au peuple un spectacle aussi divertissant et aussi merveilleux qu'inattendu. Dix quadrilles organisés, partie par les princes, partie par les seigneurs florentins et étrangers, partie par les gentilshommes de la ville, et les marchands espagnols et génois, prirent part à la course. Le premier buffle qui parut sur la place était monté par la Scélératesse, et aiguillonné par six cavaliers représentant les Châtiments. Le second buffle, travesti en âne, portait le vieux Silène, soutenu par six bacchantes, qui en même temps stimulaient le paresseux animal. Sur le troisième buffle, transformé en veau, on voyait Osiris accompagné de six de ses soldats qui, selon la fable, parcoururent avec lui le monde pour enseigner aux peuples l'art de cultiver la terre. Sur le quatrième buffle était assise la Vie humaine entourée de six cavaliers représentant les Années. Sur le cinquième buffle s'avançait la Renommée ailée, environnée de six cavaliers figurant les Vertus. Sur le sixième buffle on reconnaissait Mer-

Digitized by Google

cure aux côtés duquel se tenaient six autres Mercures. Le septième buffle portait la nourrice de Romulus, Acca Laurentia, suivie par six prêtres arvales. Sur le huitième buffle était perchée une énorme chouette à laquelle six adroits cavaliers déguisés en chauve-souris livraient les plus plaisants assauts. On vit ensuite paraître un nuage qui, après avoir exercé quelques instants la curiosité des spectateurs, s'évanouit tout à coup et laissa apercevoir Misène, fis d'Éole, assis sur le neuvième buffle que rejoignirent en un clin d'œil six tritons richement costumés. D'un autre nuage, infiniment plus grand que le premier, on vit sortir, au milieu d'effroyables détonations, l'infernal Pluton sur un char traîné par le dixième buffle qui avait la forme de l'épouvantable Cerbère, et dont la marche était hâtée par six de ces glorieux héros qui, dit-on, habitaient les Champs-Élysées. Lorsque ces quadrilles eurent défilé, on ouvrit un tournoi où l'on rompit quantité de lances et après lequel ils se rendirent à l'endroit où la course devait avoir lieu. Dès que la trompette eut sonné, chaque quadrille n'épargna aucun effort pour que son buffle gagnât le prix. Les concurrents étaient assez voisins du but quand des feux d'artifice éclatèrent subitement de tous côtés, et jetèrent parmi eux la confusion et l'épouvante, de sorte que ceux qui étaient les premiers, n'obéissant qu'à la peur, retournèrent sur leurs pas et restèrent les derniers. Cette inextricable mêlée, où se trouvaient engagés les buffles et les cavaliers au milieu des flammes et d'un horrible fracas, causa un indicible

Digitized by Google

plaisir aux spectateurs, et termina ce joyeux et splendide carnaval, dont bien des gens, peut-être, ne virent pas arriver la fin sans ennui.

LE PARADIS.

Dans les premiers jours de carême, on célébra la fameuse fête de San-Felice, en l'honneur de la princesse et à la grande satisfaction du peuple entier qui craignait de n'avoir plus à assister à ce spectacle dont il était privé depuis maintes années. Jadis cette fête avait lieu dans l'église de San-Felice qui lui avait prêté son nom; mais cette fois elle eut pour théâtre celle de Santo-Spirito, qui était plus belle et plus vaste. Quatre gentilshommes de la ville se chargèrent de tous les soins et de toutes les dépenses qu'elle exigeait, et aux anciens appareils en ajoutèrent de nouveaux aussi riches que bien ordonnés. Outre les prophètes et les sibylles qui annonçaient l'avénement de notre seigneur Jésus-Christ, on eut à admirer un paradis qui s'ouvrit en un clin d'œil, et montra ses diverses sphères en mouvement et toutes les hiérarchies des anges, des saints et des saintes : puis Gabriel entouré de huit petits anges en descendit et alla saluer la glorieuse Vierge occupée à prier dévotement dans sa chambre qui touchait presque au pavé de l'église. Lorsque Gabriel eut annoncé à Marie sa mission divine, il remonta

Digitized by Google

avec ses compagnons au Paradis, qui se trouvait à l'endroit le plus élevé de la coupole. Cette ascension s'opéra à l'aide de machines si sûres, si belles, si commodes, si ingénieuses, que l'on doutait que le génie humain pût jamais imaginer rien de mieux. Toutes les fêtes organisées pour solenniser les royales noces de l'illustrissime don François de Médicis et de la sérénissime reine Jeanne d'Autriche, n'auraient pu être closes avec plus de splendeur ni d'une manière qui convînt mieux à des princes véritablement chrétiens, que par ces pieuses représentations.

Il y aurait encore beaucoup de choses à dire du magnifique spectacle que le généreux signor Paolo Giordano Orsino, duc de Bracciano, donna sur un vaste et prodigieux théâtre suspendu, qu'il construisit à ses frais; des chevaliers, dont il faisait partie, y combattirent contre des aventuriers, et l'on y dansa, avec des chevaux admirablement dressés, le gracieux ballet connu sous le nom de la Battaglia : mais comme la description complète de cette fête, qui fut retardée plusieurs jours par les pluies, exigerait presque un volume entier, on me permettra, j'espère, de m'arrêter ici.

Digitized by Google



Digitized by Google

GIORGIO VASARI,

PEINTRE ET ARCHITECTE ARÉTIN.

Avant de clore ce livre où j'ai passé en revue les travaux d'autrui avec tout le soin et toute la loyauté imaginables, je veux parler des ouvrages que Dieu, dans sa bonté, m'a permis de produire. Ils sont loin assurément d'être aussi parfaits que je l'aurais désiré; mais si on les regarde d'un œil impartial, on verra que je les ai exécutés avec une conscience et un amour qui les rendent dignes, si non d'éloges, au moins d'indulgence. Comme ils sont exposés aux regards du public auxquels je ne puis les soustraire, j'ai pensé que plutôt que de laisser à un autre la tâche de les décrire, je devais dévoiler moi-même mes imperfections, que je connais mieux que personne. Je suis certain d'ailleurs, je le dis de nouveau, que si on ne les trouve point parfaits, on y découvrira au moins un ardent désir de bien faire, une grande et infatigable application, et un vif amour de l'art. Enfin l'aveu sincère de mes défauts m'en fera peut-être pardonner une partie.

Dans la biographie de Luca Signorelli, mon parent, dans celle de Francesco Salviati et en maints

Digitized by Google

endroits de ce livre, j'ai donné sur ma famille, sur ma naissance [1], sur mon enfance et sur les soins que mon père Antonio prit de mon éducation, des détails qu'il est inutile de répéter ici. Je rappellerai cependant, qu'après avoir dessiné dans mes premières années toutes les bonnes peintures que renferment les églises d'Arezzo, les principes de l'art me furent enseignés avec méthode par le Français Guillaume de Marseille, duquel nous avons écrit la vie.

L'an 1524, Silvio Passerini, cardinal de Cortona, me conduisit à Florence où j'étudiai le dessin sous la direction de Michel-Ange, d'Andrea del Sarto et de plusieurs autres artistes. Mais, l'an 1527, les Médicis et en particulier Alexandre et Hippolyte, mes protecteurs, ayant été expulsés de Florence, je fus ramené par don Antonio, mon oncle paternel, à Arezzo où mon père était mort de la peste peu de temps auparavant. Tant que dura le fléau, mon oncle, craignant que je n'en fusse victime, me tint loin de la ville. Alors, pour ne point rester oisif, je parcourus les environs et je me hasardai à peindre des fresques pour les paysans, bien que je n'eusse encore presque jamais touché un pinceau. Ces essais me montrèrent que, pour se fortifier et acquérir de l'expérience, il n'y a rien de tel que de s'exercer à voler de ses propres ailes.

L'an 1528, la peste ayant disparu, mon premier ouvrage fut un petit tableau qui est aujourd'hui

[1] Vasari naquit en 1512, et mourut en 1574.

Digitized by Google

dans l'église de San-Piero-d'Arezzo, et qui renferme trois figures à mi-corps, sainte Agathe, saint Roch et saint Sébastien. Sur ces entrefaites, le célèbre Rosso vint à Arezzo et découvrit dans cette peinture quelques qualités qui lui inspirèrent le désir de me connaître. Il m'aida de ses conseils, et de plus me fit commander par Messer Lorenzo Gamurrini un tableau que j'exécutai d'après un de ses dessins avec toute l'application dont j'étais capable. Si les résultats eussent répondu à mes efforts, je n'aurais pas tardé à avoir du talent; mais à chaque pas je rencontrais des difficultés que j'étais loin d'avoir prévues. Toutefois, sans perdre courage, je retournai à Florence où je m'adonnai à l'orfévrerie, parce que je vis que la peinture ne devait pas de si tôt me fournir les moyens de sustenter mes trois sœurs et mes deux jeunes frères que mon père, en mourant, avait laissés à ma charge. L'an 1529, Florence ayant été assiégée, je me retirai avec mon ami Manno à Pise, où je renonçai à l'état d'orfévre pour peindre une fresque au-dessus de la porte de l'ancien oratoire des Florentins, et plusieurs tableaux à l'huile qui me furent commandés, grâce aux bons offices de Luigi Guicciardini, et de don Miniato Pitti, qui était alors abbé d'Agnano. Pendant ce temps la guerre augmenta tellement de violence, que je résolus de regagner Arezzo. La route la plus directe pour s'y rendre étant impraticable, je traversai les montagnes qui vont de Modène à Bologne. Dans cette dernière ville, je fus employé à décorer quelques arcs de triomphe que l'on avait élevés à l'occa-

Digitized by Google

sion du couronnement de l'empereur Charles-Quint. Comme je dessinais avec habileté, j'aurais pu trouver assez de travail à Bologne pour m'y fixer; mais entraîné par le désir de revoir ma famille, je profitai d'une occasion favorable qui s'offrit à moi pour aller à Arezzo. Mon oncle, don Antonio, y avait si bien dirigé mes affaires, que je pus me livrer tranquillement à l'étude du dessin et faire quelques petits tableaux à l'huile. Sur ces entrefaites, je fus appelé auprès de don Miniato Pitti qui venait d'être élu abbé ou prieur du monastère de Santa-Anna, de l'ordre de Monte-Oliveto. Il me confia, ainsi que l'Albenga général du même ordre, différents travaux que je conduisis à fin. Don Miniato ayant été ensuite nommé abbé de San-Bernardo d'Arezzo, je lui peignis, à l'huile, Job et Moïse sur la balustrade de l'orgue de son église. Ces figures obtinrent l'approbation des religieux, qui me chargèrent de représenter le Père Éternel, les quatre Évangélistes et quelques personnages grands comme nature, sur la voûte et les parois d'un portique qui est devant l'entrée principale de leur église. Cet ouvrage, assurément, renferme bien des défauts qu'aurait évités un maître consommé; mais j'y déployai tous mes efforts, et les religieux, que ma jeunesse et mon inexpérience rendaient sans doute indulgents, n'en parurent pas mécontents.

A peine avais-je terminé ce travail, que le cardinal Hippolyte de Médicis, comme je l'ai dit dans la biographie du Salviati, traversa Arezzo, et m'emmena à Rome où il me donna toutes les facilités néces-

Digitized by Google

saires pour étudier. J'oserai affirmer, sans crainte de me tromper, que cette époque fut celle où je fis le plus de progrès, bien que les leçons des maîtres que j'ai mentionnés plus haut aient été loin de m'être inutiles. Enflammé du désir d'apprendre, je passais la nuit et le jour à dessiner avec une ardeur redoublée encore par l'émulation excitée en moi par les jeunes artistes avec qui j'étais lié. L'amour de la gloire et la vue des maîtres que leur talent avait portés à la fortune et aux honneurs étaient pour moi de puissants aiguillons. Parfois je me disais : « Pourquoi, à force de travail et de persévé-« rance, n'arriverais-je pas aussi haut que tant « d'autres? Ne sont-il par formés de chair et d'os « comme moi? » De plus, stimulé par le besoin qu'avait de moi ma famille, je résolus de n'épargner ni peines, ni fatigues, ni veilles, ni efforts, pour atteindre le but que je me proposais. En conséquence, je ne laissai alors à Rome et ensuite dans les autres villes que j'habitai, ni tableaux, ni statues, ni édifices antiques ou modernes, sans les dessiner. Je copiai, en compagnie de Francesco Salviati, la voûte et la chapelle de Michel-Ange et tous les ouvrages de Raphaël, de Polidoro et de Baldassare Peruzzi. Le jour, nous avions soin de dessiner des choses différentes; puis, la nuit, je copiais les études de Salviati, tandis que de son côté il reproduisait également les miennes, de sorte que chacun de nous avait dans ses cartons les dessins de tout ce que nous avions vu. Souvent nous ne prenions le matin qu'un très-léger repas sans même nous asseoir.

Digitized by Google

Après ce rude apprentissage, la première composition originale qui sortit de ma main fut un tableau pour le cardinal de Médicis, représentant Vénus adorée et parée par les Grâces. Si je parle de cette production de ma jeunesse, c'est que je ne songe pas sans plaisir à mes débuts et aux encouragements que me prodiguèrent le cardinal et d'autres personnes qui m'assurèrent que cet essai promettait pour l'avenir. Un satyre libertin, qui du milieu d'un épais feuillage regardait à la dérobée les Grâces et Vénus dont rien ne voilait la nudité, plut tellement au cardinal, qu'il me donna un habillement complet et me chargea de peindre une Bacchanale de satyres, de faunes, de sylvains et d'enfants. Déjà j'avais terminé mes cartons et ébauché ma toile qui avait dix brasses de longueur, lorsque le cardinal fut forcé de se rendre en Hongrie. Avant son départ il me présenta au pape Clément VII, lequel me confia aux soins du signor Ieronimo Montaguto, son chambellan, et me remit des lettres pour que je fusse favorablement reçu à Florence par le duc Alexandre, dans le cas où j'aurais voulu passer l'été loin de Rome. Mais je m'obstinai à rester à Rome, et j'eus à m'en repentir; car les chaleurs de l'été, jointes à l'excès du travail, m'occasionnèrent une maladie si grave, que je fus obligé de me faire transporter en litière à Arezzo. Enfin je recouvrai la santé, et vers le 10 décembre environ j'arrivai à Florence. Le duc Alexandre m'y accueillit gracieusement et me recommanda au magnifique Octavien de Médicis qui toute sa vie me traita comme un fils,

Digitized by Google

et dont je ne cesserai jamais de respecter la mémoire comme celle du meilleur des pères. Grâce à ce seigneur, j'obtins la faveur d'entrer dans la sacristie neuve de San-Lorenzo, où je copiai avec beaucoup de soin les ouvrages de Michel-Ange pendant que cet illustre maître était à Rome. Je peignis ensuite un Christ mort porté au tombeau par Nicodème, Joseph et d'autres personnages en présence des Maries éplorées. Ce tableau a trois brasses de dimension. Après avoir appartenu au duc Alexandre qui en faisait quelque cas, il alla orner la chambre du duc Cosme d'où il passa dans celle de l'illustrissime prince son fils, où on le voit aujourd'hui. Plusieurs fois j'ai voulu y opérer diverses corrections, mais jamais on ne voulut me permettre d'y retoucher. Ce tableau engagea le duc Alexandre à me charger de terminer une salle du palais Médicis que Giovanni d'Udine avait laissée imparfaite, comme nous l'avons dit dans sa biographie. J'y représentai César forcé, pour sauver ses Commentaires, de les élever d'une main au-dessus de sa tête et de nager de l'autre main en tenant son épée entre ses dents. A côté on voyait César brûlant les écrits de Pompée; puis je le montrai se découvrant à un nautonier pendant une tempête. Enfin je commençai son Triomphe sans l'achever entièrement. Bien que je n'eusse alors guère plus de dix-huit ans, le duc me donnait six écus par mois, la table, un domestique et le logement. Je me reconnaissais indigne de tant de faveurs, mais je n'épargnais rien pour les mériter. Lorsque j'étais arrêté par mon

Digitized by Google

ignorance, je n'hésitais pas à avoir recours à de plus habiles que moi ; ainsi, souvent je fus aidé par le Tribolo, par le Bandinelli et par d'autres maîtres. Vers cette époque, je fis le portrait du duc Alexandre couvert d'une armure. Je me souviens que, pour rendre les oppositions d'ombre et de lumière produites par cette armure, je fus sur le point de perdre la tête, tant je m'appliquai à exprimer avec exactitude les moindres détails. Désespéré de ne pouvoir approcher de la nature, j'allai chercher Jacopo da Pontormo que j'avais en grande vénération, et je lui demandai ses conseils. Lorsqu'il eut vu mon tableau, il me dit : « Mon fils, les armes que tu as « peintes ne te sembleront jamais vraies, tant que « tu garderas à côté celles qui te servent de modèle, « car le blanc, qui est la couleur la plus éclatante « que nous employions, ne peut lutter contre le lui- « sant de l'acier. Ote cette armure que tu as copiée, « et je te garantis que la tienne te paraîtra moins « mauvaise. » Lorsque ce portrait fut fini, je le livrai au duc qui le donna à Messer Octavien de Médicis, chez lequel il est resté jusqu'à présent en compagnie de celui du magnifique Laurent l'Ancien, et de celui de la jeune sœur du duc, Catherine de Médicis, qui plus tard devint reine de France. Messer Octavien possède encore de moi trois tableaux qui datent de ma jeunesse, un Sacrifice d'Abraham, une Prière du Christ dans le Jardin des Oliviers, et une Cène de Notre-Seigneur avec les Apôtres.

Sur ces entrefaites, le cardinal Hippolyte, sur lequel reposaient toutes mes espérances, étant venu

Digitized by Google

à mourir, je commençai à reconnaître à combien de déceptions on est exposé lorsque l'on compte sur d'autres que sur soi-même.

Après avoir terminé les tableaux dont j'ai parlé plus haut, je me mis à étudier sérieusement l'architecture, afin d'être de plus en plus en état de servir le duc Alexandre, qui s'occupait beaucoup de fortifications.

L'an 1536, je fus adjoint, par l'ordre du duc, aux commissaires chargés de présider à l'exécution des arcs de triomphe et des décorations qui furent commandés pour la réception de l'empereur Charles-Quint. Outre les grandes bannières du château, je décorai la porte de San-Pietro-Gattolini, et l'arc de triomphe haut de quarante brasses et large de vingt que l'on éleva sur la place San-Felice. Alors se déchaînèrent contre moi mille envieux, qui, pour m'empêcher de conduire à fin ces importantes entreprises, réussirent, par leurs intrigues, à m'enlever environ vingt auxiliaires au plus fort de ma besogne. Mais j'avais prévu cette machination, et, partie en travaillant moi-même jour et nuit, partie avec le secours de peintres étrangers à la ville, qui m'aidaient en cachette, je menai bon train mon affaire, et m'efforçai de vaincre les obstacles que l'on me suscitait. Bertoldo Corsini, provéditeur général de Son Excellence, dit au duc que je ne pourrais jamais me tirer de tous les ouvrages que j'avais en main, d'autant plus que je manquais d'auxiliaires. Le duc me manda aussitôt près de lui, et m'instruisit de ce qui lui avait été rapporté. Je lui

Digitized by Google

répondis que je n'étais point en retard, comme il lui serait facile de s'en convaincre. Peu de temps après, le duc vint lui-même examiner en secret mes travaux, et reconnut que les accusations dirigées contre moi étaient le fruit de l'envie et de la malignité. Enfin, à l'époque voulue, ma tâche se trouva terminée à la satisfaction du duc et du public; tandis que mes ennemis, qui s'étaient plus occupés de moi que d'eux-mêmes, restaient honteusement en arrière. Le duc ajouta aux quatre cents écus qui m'avaient été assignés pour traitement, trois cents écus, qu'il préleva sur le salaire de ceux qui n'avaient point achevé leurs ouvrages au temps fixé par leur contrat. Avec cet argent, je mariai une de mes sœurs, et j'en fis entrer une autre dans le couvent des Murate d'Arezzo, auquel je donnai, en sus de la dot, une Annonciation et un tabernacle, que l'on plaça dans le chœur où se célèbrent les offices.

Je peignis ensuite une Déposition de croix pour le maître-autel de la confrérie du *Corpus Domini* d'Arezzo; puis je commençai le tableau de l'église de la confrérie de San-Rocco, de Florence.

Pendant que je tâchais d'acquérir de la gloire et de la fortune sous la protection du duc Alexandre, ce pauvre seigneur fut cruellement assassiné, et toutes les espérances que j'avais fondées sur la faveur qu'il m'accordait furent anéanties. Ainsi je perdis en peu d'années le pape Clément VII, Hippolyte et Alexandre de Médicis. Bien qu'il m'eût été facile d'entrer au service de Cosme de Médicis,

le nouveau duc, je préférai, suivant le conseil de Messer Octavien, abandonner la cour, et me consacrer entièrement à l'art. Tout en travaillant à Arezzo au tableau destiné à San-Rocco, je me disposais à partir pour Rome, lorsque Dieu voulut que, à la recommandation de Messer Giovanni Pollastra, je fusse invité à me rendre à Camaldoli, principal ermitage des Camaldules, pour voir comment on pourrait décorer leur église. La solitude et la tranquillité que l'on rencontre dans ce saint lieu me causèrent un vif plaisir. Je m'aperçus que ma jeunesse donnait à penser aux bons et vénérables ermites; cependant je m'armai de courage, et je leur parlai de telle façon, qu'ils résolurent de me confier l'exécution des nombreuses peintures à l'huile et à fresque dont ils avaient l'intention d'enrichir leur église. Ils désiraient que je débutasse par le tableau du maître-autel; mais je leur démontrai qu'il valait mieux commencer par un morceau moins important, d'après lequel ils jugeraient s'ils devaient continuer à m'employer. Je ne voulus pas non plus qu'ils me fixassent un salaire à l'avance: je leur dis que, si mes tableaux leur plaisaient, ils me les payeraient ce que bon leur semblerait, et que, s'ils ne leur plaisaient pas, ils n'auraient qu'à me les restituer. Ils acceptèrent de grand cœur ces propositions, et je me mis à l'œuvre. Comme ils m'avaient demandé une Vierge portant l'Enfant Jésus, et accompagnée de saint Jean-Baptiste et de saint Jérôme, je quittai leur ermitage, et me rendis à leur abbaye, où je terminai promptement un dessin, d'après le-

Digitized by Google

quel je peignis en deux mois un tableau dont ils parurent non moins satisfaits que moi. Dans ces deux mois, je fus à même d'apprécier combien la solitude et la tranquillité sont plus favorables à l'étude que les bruits des villes et des cours, et je sentis plus vivement que jamais combien était grande mon erreur, lorsque je laissais reposer toutes mes espérances sur la faveur des hommes et sur les futilités et les intrigues de ce monde. Dès que j'eus achevé mon tableau, il fut convenu entre les Camaldules et moi que je reviendrais l'été suivant pour m'occuper des fresques, qu'il était presque impossible d'exécuter dans ces montagnes durant l'hiver.

De retour à Arezzo, je finis le tableau de San-Rocco, où je représentai la Vierge, saint Roch et d'autres saints, suppliant Dieu de ne point lancer contre le peuple le fléau de la peste.

Je fus ensuite appelé à Val-di-Caprese par Fra Bartolommeo Graziani, lequel me chargea de peindre à l'huile un tableau pour le maître-autel de l'église de Sant'-Agostino, à Monte-Sansovino. De Val-di-Caprese j'allai à Florence voir Messer Octavien, qui essaya de me déterminer à rentrer au service de la cour; mais je lui opposai de bonnes raisons, et je résolus de me rendre à Rome sans retard. Cependant Messer Octavien exigea qu'avant de quitter Florence, je fisse une copie du portrait de Léon X, peint par Raphaël, qu'il avait alors chez lui, et que le duc réclamait. Ma copie est aujourd'hui entre les mains des héritiers de Messer Octavien. Au moment de mon départ, ce généreux sei-

Digitized by Google

gneur me remit une lettre de change de cinquante écus sur Giovambattista Puccini, en me disant : « Sers-toi de cet argent pour étudier à ton aise ; tu « me le rendras en peinture ou autrement, comme « bon te semblera. »

J'arrivai à Rome au mois de février de l'an 1538, et j'y restai jusqu'à la fin du mois de juin. J'employai ce temps à dessiner, avec Giovambattista Cungi de Borgo, tout ce que j'avais omis dans mon premier voyage, et en particulier les monuments que la terre recélait sous les ruines de l'antique Rome. Je ne négligeai aucun ouvrage d'architecture ou de sculpture, si bien que le nombre de dessins que je fis alors monta à plus de trois cents. Ces études me furent extrêmement utiles, comme on peut le voir dans le tableau que j'exécutai, à mon retour en Toscane, pour l'église de Monte-Sansovino, et dans lequel je figurai la Vierge montant au ciel, et autour de son sépulcre les Apôtres, en compagnie de saint Augustin et de saint Romuald.

Je me rendis ensuite chez les Camaldules, ainsi que je l'avais promis à ces bons pères. Je leur peignis une Nativité du Christ, avec un effet de nuit. La lumière qui s'échappe de la personne du Sauveur éclaire les bergers qui l'adorent. Les objets qui entourent la cabane où se trouve le nouveau-né sont illuminés partie par la lueur céleste d'un chœur d'anges, partie par des torches enflammées que tiennent des bergers. Des fragments d'architecture antique et des statues brisées complètent ce

Digitized by Google

tableau, où je déployai tous mes efforts et tout mon savoir. Il obtint de nombreux éloges, bien que ma main eût été loin de répondre à mon désir de bien faire. Messer Fausto Sabeo, bibliothécaire de Sa Sainteté, et d'autres écrivains, composèrent, en l'honneur de cette peinture, des vers latins qui leur furent probablement inspirés moins par sa beauté que par l'amitié qu'ils me portaient. Lorsque j'eus terminé cet ouvrage, je peignis à fresque, par l'ordre des Camaldules, au-dessus de la porte de l'église, une Vue de leur ermitage, et d'un côté saint Romuald, avec un doge de Venise, et de l'autre côté la Vision qui détermina ce saint homme à bâtir son ermitage. Après l'achèvement de ce travail, je quittai les Camaldules, en m'engageant à revenir l'été suivant pour faire le tableau du maître-autel.

Sur ces entrefaites, don Miniato Pitti, qui alors était inspecteur de la congrégation de Monte-Oliveto, ayant vu le tableau du Monte-Sansovino et les peintures des Camaldules, conseilla à don Filippo Serraglio, abbé de San-Michele-in-Bosco, à Bologne, de me confier le soin de décorer le réfectoire de son monastère. J'allai donc à Bologne, et j'acceptai cette entreprise, malgré son importance; mais, avant de me mettre à l'œuvre, je voulus examiner les plus célèbres productions des maîtres nationaux ou étrangers que possédait la ville. Je divisai en trois compartiments la paroi qui se trouve à l'extrémité du réfectoire. Le premier de ces compartiments contient les trois Anges appa-

Digitized by Google

raissant à Abraham dans la vallée de Mambré; le second, le Christ dans la maison de Marthe et de Marie; et le troisième, saint Grégoire à table avec douze pauvres, parmi lesquels il reconnaît Notre Seigneur. Dans ce dernier tableau, je représentai saint Grégoire servi par des moines blancs, afin de pouvoir y introduire des religieux du couvent de San-Michele-in-Bosco, suivant le désir de ces bons pères. La figure de saint Grégoire offre le portrait du pape Clément VII. Parmi les ambassadeurs, les princes et les autres personnages qui l'entourent, je plaçai le duc Alexandre de Médicis, en mémoire des bienfaits dont il m'avait accablé; et, parmi ceux qui servent les pauvres, l'économe et le sommelier du couvent, et de plus l'abbé Serraglio, le général don Cipriano, de Vérone, et le Bentivoglio. Je fis, d'après nature, les vêtements du pape, en ayant soin de rendre avec exactitude les velours, les damas et les étoffes d'or et de soie. Cristofano Gherardi, comme je l'ai noté dans sa biographie, se chargea de peindre la table, les mets, les vases, les animaux et les autres accessoires. Dans le tableau du Christ chez Marthe et Marie, je traitai les têtes, les draperies et les détails d'architecture, d'une tout autre manière que dans le premier. Je m'efforçai de mettre en saillie, autant que possible, la bienveillance que témoigne le Christ à Marie, et l'empressement de Marthe à préparer le repas, tout en se plaignant de ce que sa sœur Marie ne l'aide point dans l'embarras où elle se trouve. Quant aux trois anges qui apparaissent à Abraham, je les représen-

Digitized by Google

tai au milieu d'une lueur céleste. Abraham est prosterné devant eux, tandis que la vieille Sara, sa femme, rit en songeant à la promesse que l'un des anges lui a faite [1]. D'un autre côté, on aperçoit Agar et Ismaël qui s'éloignent de sa tente. La lueur céleste qui entoure les anges éclaire les serviteurs d'Abraham, et quelques-uns d'entre eux, ne pouvant en supporter l'éclat, sont forcés de se voiler les yeux avec leurs mains. Les vives oppositions d'ombres et de lumière que renferme ce tableau lui donnent plus de relief que n'en ont les deux précédents. Ces trois sujets, une frise à fresque, les encadrements et les ornements de tout genre qui entrèrent dans la décoration du réfectoire, exigèrent huit mois de mon temps. Comme j'étais plus avide de gloire que d'argent, je me contentai de recevoir deux cents écus pour ce vaste travail. Messer Andrea Alciati, mon intime ami, lequel professait alors à Bologne, fit graver, au-dessous de mes tableaux du réfectoire, cette inscription :

Octonis mensibus opus ab Aretino Georgio pictum, non tam pretio, quam amicorum obsequio, et honoris voto, anno 1539. Philippus Serralius pon. curavit.

A la même époque je peignis un Christ mort, et une Résurrection que l'abbé don Miniato Pitti plaça

[1] L'un des anges dit à Abraham : Je vous reviendrai voir dans un an en ce même temps ; je vous trouverai tous deux en vie, et Sara votre femme aura un fils. Ce que Sara ayant entendu, elle se mit à rire derrière la porte de la tente. — Car ils étaient tous deux vieux et fort avancés en âge ; et ce qui arrive d'ordinaire aux femmes avait cessé à Sara. *Genèse*, chap. XVIII, § 2, versets 9 et 10.

Digitized by Google

dans l'église de Santa-Maria-di-Barbiano, hors de San-Gimignano. Je retournai ensuite à Florence, parce que le Trevisi, maestro Biagio et d'autres peintres bolonais, croyant que je voulais me fixer à Bologne et accaparer tous les travaux, ne cessaient de me tracasser. Mais je riais de leur colère et de leurs intrigues, qui leur étaient plus préjudiciables qu'à moi-même.

A Florence, j'employai le temps des grandes chaleurs de l'été à copier pour Messer Octavien un portrait à mi-corps du cardinal Hippolyte de Médicis et divers tableaux, puis j'allai chercher la fraîcheur et le repos chez les Camaldules auxquels j'avais promis un tableau de maître-autel. Je leur fis une Déposition de croix avec tout le soin imaginable. Mécontent de ma première ébauche, je n'hésitai pas à l'effacer et à tout recommencer sur nouveaux frais.

La tranquillité dont je jouissais dans cet ermitage m'engagea à y peindre pour Messer Octavien un jeune saint Jean au milieu de rochers que je copiai d'après nature dans ces montagnes. Sur ces entrefaites, Messer Bindo Altoviti vint à Camaldoli pour envoyer de Sant'-Alberigo à Rome une grande quantité de gros sapins dont on avait besoin pour la construction de la basilique de Saint-Pierre. Messer Bindo ayant vu mes ouvrages, ma bonne fortune voulut qu'ils lui plussent, et qu'il me commandât, avant son départ, un tableau pour la chapelle de l'église de Sant'-Apostolo de Florence. Je m'empressai donc de me rendre à Florence dès que j'eus ter-

Digitized by Google

miné les travaux de Camaldoli et la façade d'une chapelle où j'essayai de marier la peinture à l'huile à la fresque ; tentative dont je me tirai avec succès.

Poussé par le désir de me distinguer à Florence, je résolus de ne rien épargner pour lutter de mon mieux contre les nombreux rivaux que j'y rencontrai. Afin qu'aucun souci ne vînt me distraire de mon travail, je mariai ma troisième sœur, et j'achetai à Arezzo, dans l'endroit le mieux aéré du Borgo de San-Vito, une maison et un terrain propre à être converti en magnifiques jardins. Enfin, au mois d'octobre de l'an 1540, je commençai le tableau de Messer Bindo. J'avais à représenter la Conception de la Vierge à laquelle la chapelle était dédiée. Comme ce sujet me semblait extrêmement difficile à traiter, Messer Bindo et moi nous consultâmes plusieurs savants de nos amis, d'après l'avis desquels j'adoptai la composition suivante : au milieu du tableau Adam et Ève, premiers transgresseurs des ordres de Dieu, sont attachés aux racines de l'arbre du péché originel. Aux branches de l'arbre, Abraham, Isaac, Jacob, Moïse, Aaron, Josué, David et d'autres personnages sont liés par les deux bras, à l'exception de Samuel et de saint Jean-Baptiste qui ne sont attachés que par un seul bras, attendu qu'ils furent sanctifiés dès le ventre de leurs mères. Autour du tronc de l'arbre s'enroule le serpent dont la partie supérieure du corps offre la forme humaine. Ses mains sont enchaînées derrière son dos. La glorieuse Vierge couronnée de douze étoiles et soutenue par une foule de petits anges nus, a un pied

Digitized by Google

posé sur la tête du serpent, et l'autre sur une image de la lune. De la personne de la Vierge s'échappent des rayons qui illuminent les captifs, et semblent détacher leurs liens. Dans le ciel, c'est-à-dire au sommet du tableau, sont deux petits anges tenant des banderoles sur lesquelles on lit : *Quos Evæ culpa damnavit*, *Mariæ gratia solvit.* Si ma mémoire est fidèle, je n'avais jusqu'alors traité aucun ouvrage avec autant d'amour et d'application que celui-là. Il satisfit les connaisseurs; mais il ne réussit pas à me contenter, malgré les efforts que j'y avais dépensés. Messer Bindo me le paya trois cents écus d'or. L'année suivante, je lui en fis une copie en petit dans sa maison à Rome où il me reçut avec une bonté que je n'oublierai jamais.

A l'époque où ce tableau fut placé dans l'église de Sant'-Apostolo, je peignis pour Messer Octavien de Médicis une Vénus et une Léda, d'après les cartons de Michel-Ange; puis un saint Jérôme pénitent, grand comme nature. Le saint contemple un Crucifix et se frappe la poitrine pour chasser de son esprit les tentations charnelles qui parfois l'assaillaient jusque dans les forêts et les solitudes les plus sauvages, ainsi qu'il le raconte lui-même longuement dans ses écrits. Pour exprimer cette idée, je représentai Vénus fuyant avec le Jeu et l'Amour, dont le carquois gît à terre. Des flèches décochées par Cupidon à saint Jérôme, les unes retournent brisées contre lui-même, les autres lui sont rapportées par les colombes de Vénus. Ces peintures, où je déployais tout mon savoir, me plaisaient dans

Digitized by Google

ma jeunesse, peut-être aujourd'hui en serait-il tout autrement. Mais l'art est si difficile en soi, qu'il ne faut exiger d'un artiste rien au delà de ce qui lui est possible. Je dirai cependant, car c'est la vérité, que j'ai toujours exécuté mes tableaux et mes dessins, non-seulement avec une extrême célérité, mais encore avec une incroyable facilité, comme le témoigne l'immense toile que je peignis en six jours, l'an 1542, à San-Giovanni de Florence, pour le baptême du seigneur don François de Médicis, actuellement prince de Florence et de Sienne.

Après avoir achevé ces ouvrages, je voulais aller à Rome pour complaire à Messer Bindo Altoviti, mais je fus forcé de me rendre à Venise où j'étais appelé par le célèbre poëte Messer Pietro Aretino, mon intime ami, lequel avait un vif désir de me voir. J'entrepris ce voyage d'autant plus volontiers qu'il m'offrait l'occasion de connaître les productions du Titien et de plusieurs autres maîtres; en effet, quelques jours me suffirent pour examiner à Modène et à Parme celles du Corrége; à Mantoue, celles de Jules Romain, et à Vérone les nombreux et précieux monuments antiques que cette ville renferme. Enfin j'arrivai à Venise avec deux tableaux peints de ma main d'après les cartons de Michel-Ange. Je les donnai à don Diego de Mendoza, qui m'envoya en retour deux cents écus d'or. A peu de temps de là, je fis, à la prière de l'Aretino, pour les seigneurs della Calza, en compagnie de Battista Cungi, de Cristofano Gherardi et de Bastiano Flori d'Arezzo, des décorations pour une fête dont j'ai parlé ailleurs

Digitized by Google

fort au long, et neuf tableaux destinés à orner le soffite d'une chambre du palais de Messer Giovanni Cornaro.

Bien que l'on me proposât des travaux de toutes parts, je quittai Venise le 16 août 1542, et regagnai la Toscane. Je ne voulais m'occuper de rien avant d'avoir peint, sur le plafond d'une chambre de ma maison d'Arezzo, tous les arts qui dépendent du dessin, rangés autour d'une Renommée assise sur un globe, sonnant d'une trompette d'or et jetant loin d'elle une trompette de feu, emblème de la médisance. Pressé par le temps, je laissai de côté huit ovales où j'avais l'intention de placer huit portraits des plus célèbres artistes. A la même époque, je fis une Nativité du Christ dans une chapelle des religieuses de Santa-Margherita d'Arezzo.

Après avoir ainsi passé dans ma patrie le reste de l'été et une partie de l'automne, je me rendis à Rome, où je fus parfaitement accueilli par Messer Bindo Altoviti. Je lui peignis une Descente de croix. Le corps du Christ gît à terre, aux pieds de la Vierge. Phébus éteint la lumière du soleil, et Diane celle de la lune. D'épaisses ténèbres s'étendent sur le paysage, où l'on aperçoit des rochers qui se fendent, et des morts qui ressuscitent et sortent de leurs tombeaux. Ce tableau ne déplut point à l'homme que l'on peut regarder comme le peintre, le sculpteur et l'architecte le plus grand de nos jours, et peut-être aussi des temps passés[1]. L'illus-

[1] Michel-Ange.

Digitized by Google

trissime cardinal Farnèse, auquel le Giovio et Messer Bindo le montrèrent, en ayant été également satisfait, me commanda un tableau haut de huit brasses et large de quatre. J'y représentai, suivant la volonté du cardinal, la Justice accompagnée d'une autruche portant les Douze Tables. La Justice est nue jusqu'à mi-corps, tient un sceptre surmonté d'une cigogne, et a la tête couverte d'un casque d'or et de fer, orné de trois plumes de couleurs différentes, symbole de l'impartialité. A sa ceinture sont retenus captifs, par des chaînes d'or, les sept vices qui lui sont contraires, la Corruption, l'Ignorance, la Cruauté, la Peur, la Trahison, le Mensonge et la Calomnie. Au-dessus de ces figures, on voit le Temps offrant à la Justice la Vérité nue, et deux colombes, emblème de l'innocence. J'exécutai cet ouvrage de mon mieux, selon mon habitude.

J'étais alors très-lié avec Michel-Ange Buonarroti, qui prenait d'autant plus intérêt à moi que je le consultais en tout. C'est d'après ses conseils que je me livrai de nouveau, et avec plus de méthode et de fruit, à l'étude de l'architecture; ce que je n'aurais probablement jamais fait, si cet excellent homme ne m'eût dit bien des choses que je tais par modestie.

L'an 1543, les chaleurs de l'été étaient si fortes à Rome, que je partis le jour de la fête de saint Pierre pour Florence. J'allai loger chez Messer Octavien de Médicis, dont la maison était pour ainsi dire la mienne. Là je reproduisis, pour Messer Biagio Mei, de Lucques, le sujet que j'avais déjà

peint pour Messer Bindo Altoviti, à Sant'-Apostolo; mais je le traitai différemment. Ce tableau fut placé dans la chapelle de Messer Biagio, à San-Piero-Cigoli, de Lucques.

Je fis ensuite, pour la cathédrale de Pise, un tableau de même dimension, c'est-à-dire de sept brasses de hauteur et de quatre de largeur, renfermant le Vierge, saint Jérôme, saint Luc, sainte Cécile, sainte Marthe, saint Augustin, et saint Guide, ermite. A peine l'avais-je achevé, que l'intendant de la cathédrale m'en commanda un autre, où je représentai, entre les larrons crucifiés, le Christ mort, au pied de la croix, soutenu par la Vierge, et entouré des Maries, de Nicodème, et de tous les saints titulaires des chapelles de la cathédrale.

L'an 1544, je retournai à Rome. Outre plusieurs tableaux qu'il est inutile de mentionner, j'y peignis une Vénus, d'après un dessin de Michel-Ange, pour Messer Bindo Altoviti, qui m'avait ramené chez lui. Je fis ensuite une Déposition de croix pour une chapelle que Galeotto da Girone, marchand florentin, possédait dans l'église de Sant'-Agostino, de Rome. Afin de pouvoir m'occuper à mon aise de ce tableau et de divers ouvrages que m'avait confiés Tiberio Crispo, gouverneur du château de Sant'-Agnolo, je m'étais retiré dans le palais bâti non loin de Sant'-Onofrio par l'évêque Adimari; mais une indisposition occasionnée par l'excès du travail me força de regagner Florence. J'y terminai quelques tableaux, et un, entre autres, où l'on voyait Dante, Pétrarque, Guido Cavalcanti, Boccaccio, Cino de

Digitized by Google

Pistoia, et Guittone d'Arezzo. J'avais retracé ces portraits avec soin d'après des bustes originaux; aussi en fit-on de nombreuses copies.

La même année 1544, je fus conduit à Naples par don Giammatteo, d'Anvers, général des Olivetains, lequel me chargea de décorer le réfectoire d'un des monastères de son ordre, construit par le roi Alphonse Ier. Je fus sur le point de refuser ce travail; car cet antique réfectoire, bas et sombre, me laissait peu de chances d'y exercer mon pinceau avec honneur. Mais tous mes scrupules furent contraints de céder devant les sollicitations de mes intimes amis, don Miniato Pitti et don Ippolito, de Milan, inspecteurs de l'ordre des Olivetains. Bien convaincu que je ne pourrais faire quelque chose de bon qu'en frappant les yeux par une foule d'ornements de stuc et de figures variées, je commençai par couvrir les voûtes de riches compartiments. Les matériaux qui avaient été employés à la construction des voûtes et des murs me rendirent cette opération très-facile. En effet, on se sert généralement pour bâtir, à Naples, de pierres de tuf, qui se taillent comme le bois, et même mieux. Je pratiquai donc aisément des compartiments carrés, ovales et octogones, en fouillant le tuf, et en ajoutant de nouvelles pierres aux anciennes, suivant le besoin. Lorsque j'eus mis en place mes stucs, qui furent les premiers qui aient donné à Naples l'idée du goût moderne en ce genre, je peignis trois tableaux à l'huile, de sept brasses de hauteur, sur chacune des principales parois du réfectoire. Les

Digitized by Google

trois tableaux qui se trouvent à l'entrée du réfectoire représentent les Israélites recueillant la manne dans le désert. Sur la paroi qui est au fond du réfectoire, on voit le Christ à table chez Simon le Pharisien, et la Madeleine repentante, arrosant de ses larmes les pieds du Seigneur, et les lui essuyant avec ses cheveux. Cette composition est, comme la précédente, distribuée en trois tableaux. Au milieu sont les convives et la Madelaine, à droite un office et un buffet garni de vases de formes bizarres, et à gauche un maître d'hôtel qui apporte les mets. La voûte est divisée en trois parties : la première renferme la Foi, la seconde la Religion, et la troisième l'Éternité. Chacune de ces figures est entourée de huit vertus, destinées à rappeler aux moines du couvent le but auquel ils doivent tendre. Quarante-huit encadrements grotesques, contenant les quarante-huit images célestes, complètent la décoration de la voûte. Au-dessous des fenêtres, je peignis six Paraboles du Christ, qui, par leurs sujets, conviennent parfaitement à un réfectoire. Les sculptures des dossiers d'appui sont en harmonie avec tous ces ornements. Je fis ensuite, pour le maître-autel de l'église du même couvent, un tableau à l'huile haut de huit brasses, où l'on voit la Vierge présentant l'Enfant Jésus à Siméon. Chose étonnante! depuis Giotto, on n'avait point vu à Naples, cette ville si noble et si grande, de maîtres qui eussent exécuté aucun ouvrage important, bien que l'on y eût apporté du dehors quelques tableaux du Pérugin et de Raphaël. Je cherchai alors, autant que cela dépendait

Digitized by Google

de mon faible savoir, à exciter les hommes de ce pays à aborder de vastes et honorables entreprises, et, soit que mes efforts ou d'autres motifs y aient donné lieu, on y a fait, à dater de ce moment, de très-beaux ouvrages en stuc et en peinture. Sur la voûte de la salle destinée aux étrangers dans le même couvent, je peignis le Christ et plusieurs saints l'épaule chargée d'une croix, pour montrer que, si l'on veut imiter le Sauveur, il faut se résigner à porter avec patience les adversités de ce monde.

Pour l'abbé Capeccio, je représentai une Résurrection, et pour le général des Olivetains, je fis un Christ marchant sur les eaux de la mer, et tendant la main à saint Pierre, qui s'avance vers lui.

Après avoir terminé ces tableaux, j'ornai de fresques et de stucs d'une délicatesse extrême une chapelle que don Pedro de Toledo, vice-roi de Naples, avait dans son jardin de Pozzuolo. Je devais décorer deux grandes loges pour le même seigneur; mais un accident imprévu vint m'en empêcher. Le vice-roi ayant ordonné au bargello[1] et à ses agents d'arrêter plusieurs Olivetains et leur abbé, qui s'étaient pris de querelle avec les moines noirs dans une procession, les religieux, assistés d'une quinzaine de jeunes gens environ qui m'aidaient dans mes travaux, avaient résisté aux sbires, et en avaient même blessé quelques-uns. Obligés de fuir, mes auxiliaires se dispersèrent çà et là, de façon que je

[1] *Bargello*, chef des sbires.

demeurai presque seul, et que je fus forcé de laisser de côté les loges de Pozzuolo, et d'emporter à Rome, pour les achever, vingt-quatre tableaux, dont les sujets étaient tirés de l'Ancien Testament et de l'histoire de saint Jean-Baptiste. Je les envoyai de Rome à Naples, où ils furent placés dans la sacristie de San-Giovanni-Carbonaro, au-dessus d'armoires de noyer construites d'après mes dessins. Peu de temps auparavant, j'avais peint, dans une chapelle du même couvent, située hors de l'église, un Crucifix entouré d'un riche encadrement en stuc, à la demande de Seripando, général de l'ordre des Augustins, et plus tard cardinal. J'avais aussi exécuté à fresque, au milieu des escaliers du couvent, un saint Jean Évangéliste, contemplant la Vierge couronnée de douze étoiles. Je peignis encore à Naples, pour Messer Tommaso Cambi, marchand florentin, et mon intime ami, sur les quatre parois d'une salle de sa maison, les saisons de l'année, et les Songes et le Sommeil sur une terrasse ornée d'une fontaine; puis, pour le duc de Gravina, une Adoration des Mages qu'il emporta dans ses états; et, pour Orsanca, secrétaire du vice-roi, un Crucifix accompagné de cinq figures et divers tableaux.

La fuite de mes auxiliaires me détermina à retourner à Rome, malgré l'amitié que les seigneurs napolitains me témoignaient, et les profits considérables que je recevais de mes travaux dont le nombre augmentait chaque jour. Dès que je fus arrivé à Rome, je peignis à l'huile pour le seigneur Ranuccio Farnese, alors archevêque de Naples, quatre

Digitized by Google

vastes toiles destinées à servir de volets à l'orgue du palais épiscopal. A l'extérieur des volets, je représentai cinq bienheureux patrons de la ville, et à l'intérieur, la Nativité du Christ, et le roi David chantant en s'accompagnant sur son psaltérion : *Dominus dixit ad me*, etc. Je m'occupai également des vingt-quatre tableaux de la sacristie de San-Giovanni-Carbonaro et de quelques autres que j'envoyai à Naples à Messer Tommaso Cambi. Je peignis ensuite cinq sujets de la Passion du Christ pour Raffaello Acciaiuoli, qui les emporta en Espagne.

La même année, le cardinal Farnèse résolut de faire décorer la salle de la chancellerie dans le palais de San-Giorgio. Monsignor Giovio, voulant que cette entreprise me fût confiée, me chargea d'exécuter divers dessins, mais ils ne furent pas mis en œuvre. Néanmoins le cardinal m'ordonna de peindre à fresque avec toute la célérité imaginable, dans un espace de temps déterminé, cette salle, qui a un peu plus de cent palmes de longueur, cinquante de largeur et de hauteur. Chaque bout de la salle est occupé par un immense tableau. Quant aux parois latérales, l'une fut ornée de deux tableaux; mais il ne put en être de même pour l'autre paroi à cause des fenêtres dont elle est percée. Afin de ne pas imiter les artistes qui jusqu'alors avaient l'habitude d'accompagner leurs fresques d'un soubassement, je figurai, à partir du sol au-dessous de chacun de mes sujets, un escalier sur lequel je plaçai des personnages qui allaient insensiblement se mêler à

Digitized by Google

ceux du tableau. Il serait long et peut-être ennuyeux de décrire minutieusement ces compositions; je me contenterai donc de parler rapidement des morceaux principaux. Je dirai d'abord que chaque sujet est emprunté à la vie de Paul III, et contient le portrait de ce pontife. Sur la paroi qui est à l'entrée de la salle, des ambassadeurs de différentes nations viennent offrir des tributs au pape. Ce tableau est entre deux niches, dont l'une renferme l'Éloquence et l'autre la Justice. La première est surmontée de deux Victoires tenant le buste de Jules César, et la seconde de deux Victoires tenant le buste d'Alexandre le Grand. Au milieu s'élèvent les armoiries du pape, soutenues par la Libéralité et la Rémunération. — Sur la paroi latérale sont deux tableaux, comme nous l'avons dit plus haut. Le premier représente Paul III distribuant des cavalièrats, des bénéfices, des pensions, des évêchés et des chapeaux de cardinal. Parmi les personnages qui reçoivent ces récompenses, on reconnaît le Sadoleto, Polo, le Bembo, le Contarino, le Giovio, le Buonarroti et d'autres hommes de mérite. A côté on voit l'Envie qui mange des vipères et semble étouffée par le venin dont elle est gonflée. Dans une niche, accompagnée de deux Victoires tenant le buste de l'empereur Trajan, est une Grâce qui vide à terre une corne d'abondance. Le tableau est couronné des armoiries du cardinal Farnèse, supportées par la Renommée et la Vertu. — Ce pape Paul III, examinant les plans de divers édifices et surtout celui de Saint-Pierre que lui présentent la Peinture,

Digitized by Google

la Sculpture et l'Architecture agenouillées; tel est le sujet du second tableau où l'on aperçoit en outre l'Activité, la Richesse et le Courage qui s'ouvre la poitrine, et met son cœur à nu. Une niche, faisant pendant à celle de la Grâce, est occupée par l'Abondance et surmontée de deux Victoires tenant le buste de Vespasien. Les deux tableaux sont séparés par une troisième niche qui contient la Religion chrétienne et que surmontent deux Victoires tenant le buste de Numa Pompilius. Au-dessus du second tableau sont les armoiries du cardinal San-Giorgio. Sur la paroi qui est au fond de la salle, on voit Paul III établissant la paix universelle entre les chrétiens, et particulièrement entre l'empereur Charles-Quint et le roi François Ier. La Paix brûlant un monceau d'armes, le temple de Janus fermé, et la fureur enchaînée, complètent cette composition au-dessus de laquelle sont les armoiries de Charles-Quint supportées par la Victoire et par l'Allégresse. Ce tableau est placé entre deux niches dont l'une renferme la Concorde, et l'autre la Charité et plusieurs enfants. La première est surmontée de deux Victoires tenant le buste de l'empereur Titus, et l'autre de deux Victoires tenant le buste d'Auguste. — Toutes ces peintures sont accompagnées d'inscriptions composées par le Giovio, et dans l'une desquelles il est dit que cette entreprise a été menée à fin en cent jours. En déployant cette célérité, je n'avais songé, dans mon inexpérience de jeune homme, qu'à plaire au cardinal Farnèse qui, je l'ai noté plus haut, m'avait fixé l'époque où tout devait

Digitized by Google

être terminé. J'étudiai avec une application extrême mes cartons, mais j'eus le tort, je l'avoue, pour marcher avec la célérité requise, d'avoir laissé à des auxiliaires le soin de les reproduire en peinture. Il aurait mieux valu que cet ouvrage m'eût coûté cent mois de travail et que pas un coup de pinceau n'eût été donné par une autre main que la mienne. Peut-être aurait-il été encore loin d'être aussi bien que je l'aurais désiré pour le cardinal et pour mon honneur, mais j'aurais eu au moins la satisfaction de l'avoir exécuté seul. Frappé de l'erreur que j'avais commise, je jurai qu'à l'avenir j'achèverais moi-même toutes mes peintures en me contentant de les faire ébaucher d'après mes dessins, par des auxiliaires. Parmi les jeunes artistes qui m'aidèrent dans la salle de la chancellerie, je citerai les Espagnols Bizzerra et Roviale, Battista Bagnacavallo de Bologne, Bastiano Flori d'Arezzo, Giovan Paolo de Borgo et Fra Salvadore Foschi d'Arezzo.

A cette époque, j'allais souvent, le soir, assister au souper de l'illustrissime cardinal Farnèse, chez lequel se rassemblaient ordinairement le Molza, Annibal Caro, Messer Gandolfo, Messer Claudio Tolomei, Messer Romolo Amaseo, Monsignor Giovio, et en un mot l'élite des personnages les plus distingués dans les lettres et dans d'autres genres. Un jour, la conversation étant tombée sur la collection des portraits d'hommes illustres formée par le Giovio, ce dernier dit qu'il avait le projet de composer un traité qui comprendrait des notices sur les plus célèbres artistes, à partir de Cimabue. Giovio s'éten-

Digitized by Google

dit alors fort au long sur ce sujet et se montra connaisseur plein de bon goût et d'habileté. Mais lorsqu'il sortit des généralités pour aborder les détails, il commit de nombreuses méprises sur les noms, les surnoms, la patrie des divers artistes, sur leurs productions, et enfin sur une multitude de points. Quand le Giovio eut cessé de parler, le cardinal Farnèse se tourna vers moi et me dit : « Qu'en pensez-« vous, Giorgio, ne sera-ce pas làun bel ouvrage? » « — Très-beau, illustrissime seigneur, répondis-je, « très-beau, pourvu que le Giovio soit aidé par « quelque artiste capable de remettre chaque chose « à sa vraie place, et de décrire les objets comme ils « sont réellement, ce que je dis, parce que je me « suis aperçu que son discours, malgré ce qu'il a « d'admirable, renferme beaucoup d'erreurs. » — « Vous pourriez, reprit le cardinal, lui fournir des « notions succinctes sur les artistes et leurs ouvrages, « en observant l'ordre chronologique. C'est un nou-« veau bienfait dont l'art vous sera redevable. » J'acceptai cette mission, bien que je reconnusse qu'elle était au-dessus de mes forces. Je recherchai donc toutes les notes et tous les renseignements que dès ma jeunesse je m'étais plu à recueillir sur les maîtres dont le souvenir m'était cher. J'arrangeai ces documents de mon mieux, et je les portai au Giovio qui, après les avoir lus, loua beaucoup mon travail et me dit : « Il faut absolument, Giorgio mio, « que vous mettiez seul la main à cet ouvrage, car « je vois que vous saurez vous en tirer à merveille; « quant à moi, je ne me sens pas le courage de trai-

Digitized by Google

« ter des matières qui exigent une foule de connais-
« sances spéciales que vous possédez à fond. Et
« d'un autre côté, si j'entreprenais cette tâche, j'écri-
« rais tout au plus un petit traité semblable à celui
« de Pline. Croyez-moi, Vasari, faites ce que je vous
« dis, et vous produirez un livre magnifique, l'essai
« que vous m'avez apporté m'en est un sûr garant. »
Le Giovio, me voyant assez indécis, me députa le Caro, le Molza, le Tolomei et d'autres de mes amis qui me pressèrent si vivement, que je me déterminai enfin à écrire ce livre et à le donner à l'un d'eux pour le revoir, le corriger et le publier sous un autre nom que le mien.

Les choses étant ainsi arrêtées, je quittai Rome dans le mois d'octobre 1546, et je me rendis à Florence, où je peignis à l'huile, pour le réfectoire du fameux monastère delle Murate, la Cène du Christ avec ses Apôtres. Ce tableau me fut commandé et payé par le pape Paul III, dont la belle-sœur, jadis comtesse de Pitigliano, était religieuse dans ce monastère. Je fis ensuite un mariage mystique de sainte Catherine, vierge et martyre, pour la sœur de Messer Tommaso Cambi, laquelle était alors abbesse du couvent del Bigallo, hors de Florence. Immédiatement après, j'exécutai, pour Monsignor de' Rossi, évêque de Pavie, deux grands tableaux à l'huile, qui furent envoyés en France, et dont l'un renferme un saint Jérôme, et l'autre une Piété. L'an 1547, j'achevai, à la prière de Messer Bastiano della Seta, un tableau pour la cathédrale de Pise; puis une Madone pour Simon Corsi, mon intime ami.

Digitized by Google

Tout en m'occupant de ces travaux, j'avais mené à bon terme mes vies des artistes ; il ne me restait plus guère qu'à les faire transcrire, lorsque je rencontrai fort à propos le savant olivetain don Gian Matteo Faetani, qui me pria d'orner de quelques peintures l'église et le monastère de Santa-Maria-di-Scolca de Rimini, dont il était abbé. Don Gian Matteo m'ayant promis de faire copier mon livre par un de ses moines, habile écrivain, et de le corriger lui-même, je consentis à aller à Rimini pour peindre le tableau du maître-autel de son église, qui est située à trois milles environ de la ville. Je représentai une Adoration des Mages, où les courtisans des trois rois sont mêlés ensemble; mais il est facile de reconnaître, à la diversité de leurs teints et de leurs costumes, à quel pays et à quel maître ils appartiennent. Ce tableau est placé entre deux grands compartiments qui renferment les serviteurs qui suivent la cour, et conduisent des chevaux, des éléphants et des girafes. En différents endroits de la même église, je laissai des prophètes, des sibylles et des évangélistes. Dans la coupole je peignis, entre autres choses, quatre personnages qui parlent du Christ, de sa Filiation et de la Vierge. Ces quatre personnages sont Orphée, Homère, Virgile et Dante. Au-dessous des deux premiers sont tracés quelques mots grecs ; au-dessous de Virgile on lit : *Jam redit et virgo* [1], etc., et au-dessous de Dante :

[1] Virgil. *Eclog*. IV.

Tu sei colei, che l'umana natura
Nobilitasti sì, che il suo Fattore
Non si sdegnò di farsi tua fattura [1].

Pendant que l'on transcrivait mon livre, je fis encore, sur le maître-autel de San-Francesco de Rimini, un saint François recevant les stigmates sur le rocher de la Vernia. Afin d'éviter la monotonie qu'auraient produite le ton gris de ce rocher et les vêtements de même couleur dont il est de règle d'habiller saint François et son compagnon, je figurai le Christ et quantité de séraphins au milieu d'un soleil qui éclaire d'une manière éclatante le saint et les autres personnages, tandis que le paysage est plongé dans l'ombre. Ce tableau obtint assez de succès, et plut surtout au cardinal Capodiferro.

De Rimini j'allai à Ravenne, où je peignis dans la nouvelle église de l'abbaye de Classi, de l'ordre des Camaldules, un Christ mort étendu sur les genoux de la Vierge.

A la même époque je fis, pour différents amis, une telle quantité de dessins et de petits tableaux, qu'il me serait difficile d'en donner l'énumération, qui d'ailleurs serait peut-être fort ennuyeuse pour le lecteur.

Sur ces entrefaites, la construction de ma maison étant arrivée à sa fin, je retournai à Arezzo, et j'exécutai des dessins d'après lesquels j'avais l'intention de peindre, pendant l'été, le salon, trois chambres

[1] Dante Alighieri, *Paradiso*, cant. ultim.

Digitized by Google

et la façade extérieure de cette habitation. Entre autres sujets, j'imaginai de personnifier toutes les villes et tous les pays où j'avais travaillé, et je les figurai comme apportant leurs tributs, entendant rappeler par là les bénéfices que j'y avais recueillis. Pour le moment je décorai seulement le plafond du salon : dans les quatre angles je plaçai les quatre saisons; puis, au milieu des images des douze grands dieux de l'Olympe, le Mérite foulant aux pieds l'Envie, et bâtonnant la Fortune, qu'il tient par les cheveux. Ces figures sont disposées de telle façon que, suivant l'endroit d'où on les regarde, on aperçoit tantôt l'Envie dominant le Mérite et la Fortune, et tantôt le Mérite élevé au-dessus de l'Envie et de la Fortune, ainsi que cela a lieu souvent dans ce monde. Sur les parois on voit l'Abondance, la Libéralité, la Sagesse, la Prudence, le Travail, l'Honneur et d'autres personnages allégoriques, au-dessous desquels sont des tableaux dont les sujets ont rapport aux peintres de l'antiquité : tels que Zeuxis, Apelles, Parrhasius, Protogenes. — Sur le plafond d'une chambre, je peignis Dieu bénissant la race d'Abraham, dans un compartiment circulaire entouré de quatre compartiments carrés, renfermant la Paix, la Concorde, la Vertu et la Modestie. J'exécutai toutes ces peintures à la détrempe, mode qui chaque jour, et bien à tort, était de plus en plus négligé. A l'entrée de la même chambre, je représentai, par plaisanterie, une mariée tenant d'une main un rateau, avec lequel elle a ratelé tout ce qu'elle a pu de la maison paternelle, tandis que de

Digitized by Google

l'autre main elle porte une torche allumée, pour montrer qu'elle introduit dans la maison de son mari le feu qui consume et détruit tout[1].

L'an 1548, mon ami don Giovan Benedetto, de Mantoue, abbé de Santa-Fiora-e-Lucilla, me pria de peindre un Cénacle, ou quelque chose du même genre, dans le réfectoire de son monastère. Désireux de lui plaire, je cherchai un sujet qui ne fût pas rebattu, et je choisis les noces de la reine Esther avec le roi Assuérus. Ce tableau, long de quinze brasses, devait être exécuté à l'huile; je le peignis sur la place même qui lui était destinée, car je savais par expérience qu'en n'observant pas cette méthode on s'expose à éprouver bien des mécomptes dans le jeu des ombres et des lumières. Je m'efforçai d'imprimer à cet ouvrage un aspect plein de majesté et de grandeur; mais il ne m'appartient pas de décider si j'y ai réussi ou non. Quoi qu'il en soit, j'introduisis dans cette composition une foule de serviteurs, de pages, d'écuyers, de soldats et de musiciens, un nain, un office, un buffet chargé d'une magnifique vaisselle, et en un mot tout ce qui convient à un banquet royal. Un maître d'hôtel s'avance, accompagné de quantité de pages en livrée et de valets qui déposent des mets sur la table, à côté de laquelle des seigneurs et des courtisans se tiennent debout suivant l'usage. Assuérus, le visage rayonnant d'amour et de fierté, et le bras gauche appuyé sur la table, offre de la main droite, avec

[1] Ces peintures n'existent plus.

un geste vraiment royal, une coupe de vin à la reine. En somme, s'il m'était permis d'ajouter foi à ceux qui virent ce tableau, je serais autorisé à croire qu'il n'est pas dépourvu de qualités; mais je sais mieux que personne ce qu'il est et ce qu'il aurait été si ma main eût été plus habile à rendre mes conceptions. Toutefois, je puis confesser librement que j'y déployai tous mes efforts. Sur un pendentif je peignis le Christ tendant une couronne de fleurs à la reine Esther, pour montrer que le sujet que j'avais traité est une allusion et à la répudiation de l'ancienne synagogue et à l'alliance du Christ avec la nouvelle Église.

A la même époque je fis le portrait de mon intime ami Luigi Guicciardini, commissaire d'Arezzo, et frère de Messer Francesco l'historien. C'est à lui que je suis redevable de l'acquisition du vaste domaine de Frassineto, qui est le plus beau morceau de ma fortune. Des nombreux portraits que je fis, malgré ma répugnance pour ce genre d'ouvrage, celui de Messer Luigi est, dit-on, le meilleur et le plus ressemblant. Il est aujourd'hui entre les mains des héritiers de Messer Luigi.

Après l'avoir achevé, je peignis, pour Fra Marietto de Castiglioni, un tableau destiné à l'église de San-Francesco, et renfermant la Vierge, sainte Anne, saint François et saint Silvestre.

Vers le même temps, je dessinai pour le cardinal di Monte, alors légat à Bologne, et plus tard pape sous le nom de Jules III, le plan d'immenses bâtiments d'exploitation, qui furent construits près de Monte-Sansovino.

Digitized by Google

Je me rendis ensuite à Florence, où je décorai, pour la confrérie de San-Giovanni-de'-Peducci d'Arezzo, une bannière représentant d'un côté saint Jean prêchant devant la foule, et de l'autre côté le Baptême du Christ. Dès qu'elle fut terminée, je l'envoyai chez moi, à Arezzo, avec ordre de la remettre aux membres de la confrérie. Sur ces entrefaites, monseigneur le cardinal Georges d'Armagnac passa par Arezzo, et alla visiter ma maison, où il vit la bannière, qui n'avait pas encore été livrée à la confrérie. Elle lui plut à un tel point, qu'il en offrit un prix considérable; mais je ne voulus point manquer de bonne foi envers ceux qui me l'avaient commandée. Je n'écoutai point ceux qui me dirent que je pouvais en faire une autre: peut-être n'aurait-elle pas été aussi bien.

Peu de temps après, je peignis Adonis expirant sur le sein de Vénus, selon la description de Théocrite. Ce tableau était destiné à Messer Annibale Caro, qui, dans une lettre aujourd'hui imprimée[1], l'avait demandé. Il fut envoyé en France presque contre mon gré, et donné à Messer Albizzo del Bene, avec une Psyché qui contemple l'Amour à la lueur d'une lampe. Toutes ces figures sont nues, et grandes comme nature. Elles furent cause qu'Alfonso di Tommaso Cambi, jeune homme non moins remarquable par son extrême beauté que par son instruction et sa courtoisie, se fit peindre entièrement nu sous les traits d'Endymion, au milieu d'un

[1] Voyez tome II des *Lettere Pittoriche*.

Digitized by Google

paysage éclairé par la lune. J'essayai de reproduire avec une scrupuleuse exactitude les teintes argentées qui colorent ordinairement les objets sur lesquels cet astre jette sa lumière.

Je peignis ensuite une Vierge et une Piété qui furent envoyées à Raugia; puis une Sainte Famille, que Francesco Botti emporta en Espagne.

Après avoir terminé ces ouvrages, j'allai visiter le cardinal di Monte, à Bologne, où il était légat. Je restai près de lui plusieurs jours, dont il profita pour me déterminer, par une foule de bonnes raisons, à faire une chose devant laquelle j'avais jusqu'alors toujours reculé, c'est-à-dire à me marier. Je cédai à ses instances, et, suivant son désir, j'épousai une fille de Francesco Bacci, noble citoyen d'Arezzo.

De retour à Florence, je fis une Madone, accompagnée de plusieurs figures, pour Messer Bindo Altoviti. Il me paya ce tableau cent écus d'or, et il l'emporta à Rome, où on le voit aujourd'hui dans son palais. A la même époque, j'exécutai, pour Messer Bernardetto de' Medici, pour Messer Bartolommeo Strada, et pour d'autres de mes amis, divers tableaux sur lesquels je ne m'appesantirai pas davantage.

Sur ces entrefaites, Gismondo Martelli vint à mourir. Il ordonna, par son testament, que l'on ornât d'un tableau renfermant la Vierge et quelques saints la chapelle que possède sa noble famille dans l'église de San-Lorenzo. Luigi et Pandolfo Martelli, et Messer Cosino Bartoli, mes amis intimes, me

Digitized by Google

prièrent de me charger de ce travail. J'y consentis volontiers; mais je stipulai que je serais libre de traiter à ma fantaisie un sujet emprunté à la vie de saint Sigismond, par allusion au nom du testateur. Les choses étant ainsi arrêtées, je me rappelai avoir entendu dire que Filippo Brunelleschi, architecte de San-Lorenzo, avait donné avec intention, à toutes les chapelles de cette église, une forme propre à recevoir une vaste composition. Poussé par l'amour de la gloire, et sans songer au mince salaire qui m'était alloué, je résolus de suivre le plan de Brunelleschi dans la chapelle confiée à mon pinceau. En conséquence, je représentai, dans un espace de dix brasses de largeur sur treize de hauteur, le Martyre du roi Sigismond, de sa femme et de ses deux fils. Je me servis de l'hémicycle de la chapelle pour figurer une porte rustique, à travers laquelle on aperçoit une cour carrée, entourée de galeries soutenues par des pilastres et des colonnes doriques. Au milieu de la cour est un puits octogone, environné de degrés, et dans lequel des bourreaux s'apprêtent à jeter les deux fils du roi. Les galeries sont garnies d'une multitude de spectateurs. Des valets entraînent la reine vers le puits pour l'y précipiter; tandis que des soldats sont occupés à garrotter saint Sigismond, dont le visage exprime la résignation et le courage à la vue de quatre anges qui planent dans les airs, et lui montrent les palmes du martyre. Du haut des galeries, l'impie tyran qui a ordonné le supplice de saint Sigismond contemple d'un œil féroce cet horrible spectacle. Je

Digitized by Google

m'appliquai de tous mes efforts à rendre avec exactitude les diverses affections qui doivent distinguer chaque personnage de cette composition; mais je laisse à d'autres le soin de décider si j'ai réussi ou non.

Pendant ce temps, j'avais mené presque entièrement à fin, avec l'aide de quelques-uns de mes amis, mon Histoire des Artistes. Le duc Cosme ayant manifesté le désir qu'elle fût publiée sans retard, je la remis à Lorenzo Torrentino, qui commença à l'imprimer. Mais, sur ces entrefaites, le pape Paul III étant mort, je songeai à quitter Florence avant que l'impression en fût terminée. En effet, étant allé à la rencontre du cardinal di Monte, qui se rendait au conclave, à peine l'eus-je salué, qu'il me dit : « Je « vais à Rome, et je serai très-certainement nommé « pape. Dès que tu auras reçu la nouvelle de mon « élection, viens me trouver à Rome, sans autre « avis. » J'appris la réalisation de ce pronostic, pendant le carnaval, à Arezzo, où j'étais occupé à ordonner des fêtes et des mascarades. Je montai à cheval sans retard, et je partis pour Florence, d'où je courus à Rome pour assister au couronnement du nouveau pontife. Je descendis chez Messer Bindo, puis j'allai baiser les pieds de Sa Sainteté, dont les premières paroles furent pour me rappeler sa prédiction. Aussitôt après son couronnement, Jules III voulut élever, à San-Piero-in-Montorio, un mausolée en mémoire du cardinal Antonio di Monte. Tandis que l'on sculptait en marbre ce monument, je peignis, dans la chapelle où il devait être placé, la

Digitized by Google

Conversion de saint Paul. Afin de traiter ce sujet autrement que le Buonarroti ne l'avait fait dans la chapelle Pauline, je représentai saint Paul au moment où Ananie le guérit de sa cécité et le baptise. Cet ouvrage, soit à cause de l'étroite dimension de l'emplacement, soit pour tout autre motif, ne me contenta pas entièrement, bien qu'il ne déplût point à maintes personnes, et à Michel-Ange en particulier. Je fis encore, par l'ordre de Jules III, un tableau qui était destiné à une chapelle du Vatican, mais qui fut transporté à Arezzo, et placé sur le maître-autel de l'église paroissiale pour certaines raisons que j'ai expliquées ailleurs. Si ce dernier tableau et celui de San-Piero-in-Montorio prêtaient à mordre à la critique, il n'y aurait pas lieu de s'en étonner, car je ne pus y travailler un instant en repos. Obligé d'obéir à toutes les volontés de Jules III, j'étais presque continuellement en mouvement, ou occupé à tracer des dessins d'architecture. Ainsi je fournis les premiers plans de la villa Giulia, qui coûta au pape des sommes énormes. Bien que je n'aie point présidé jusqu'à la fin à la construction de cette villa, ce fut toujours moi néanmoins qui traduisis sur le papier les idées du pape, lequel donnait ensuite mes dessins à Michel-Ange pour les revoir et les corriger. Les chambres, les salles, et d'autres parties du même édifice, furent exécutées d'après les plans de Jacopo Barozzi de Vignola; quant à la fontaine qui se trouve au-dessous de la loge bâtie par l'Ammannato, elle fut construite d'après les dessins de ce maître et

Digitized by Google

d'après les miens. Mais cette entreprise n'était point une de celles où un artiste peut déployer son savoir, car chaque jour le pape avait de nouveaux caprices, auxquels il fallait satisfaire, sous la surveillance de Messer Pier Giovanni Aliotti, évêque de Forli.

L'an 1550, mes affaires m'appelèrent deux fois à Florence. Je profitai du premier voyage pour terminer mon tableau de saint Sigismond. Le duc, ayant vu cette peinture chez Messer Octavien de Médicis, m'engagea à entrer à son service aussitôt que j'aurais achevé mes travaux de Rome. Je regagnai donc cette ville, et, après avoir mené à fin ce que j'y avais commencé, ainsi qu'une Décollation de saint Jean, qui fut placée, l'an 1553, sur le maître-autel de la confrérie della Misericordia, je me disposais à regagner Florence, lorsque je fus forcé de décorer deux immenses loges pour Messer Bindo Altoviti. L'une de ces loges dépend de la villa de Messer Bindo, et l'autre de la maison qu'il possède à Ponte. La première est si vaste, que, pour la voûter sans danger, je fus réduit à la garnir d'armatures de bois, revêtues de nattes de cannes, que je couvris de stucs et de fresques, comme si elles eussent été construites en pierres. Cette voûte est soutenue par des colonnes de marbre aussi précieuses par leur antiquité que par leur matière. J'exécutai ensuite, pour une antichambre de Messer Bindo, quatre tableaux à l'huile renfermant les quatre saisons de l'année; puis je fis un portrait de femme pour mon ami Andrea della Fonte, au-

quel je donnai en même temps un grand Portement de croix, qui était primitivement destiné à un parent du pape. Enfin, je peignis, pour l'évêque de Vasona, un Christ mort, soutenu par Nicodème et par deux anges; et, pour Pierantonio Bandini, une Nativité du Christ.

Tout en m'occupant de ces ouvrages, j'attendais que le pape me confiât quelque grande entreprise; mais je vis qu'il y avait peu de chose à espérer de lui. C'est pourquoi, bien que j'eusse préparé des cartons pour peindre à fresque la loge de la villa Giulia, je résolus d'entrer au service du duc de Florence. J'adoptai ce parti d'autant plus volontiers que j'y étais vivement sollicité par Messer Averardo Serristori, et par l'évêque de' Ricasoli, ambassadeur de Son Excellence à Rome, ainsi que par Messer Sforza Almeni, son premier camérier. Je partis donc pour Arezzo où je n'avais pas l'intention de m'arrêter, mais j'y fus retenu par l'évêque, Monsignor Minerbetti, pour lequel je peignis une figure de la Patience, semblable à celle qui orne le revers de la médaille du signor Ercole, duc de Ferrare.

Après avoir achevé ce tableau, j'allai baiser les mains du duc Cosme qui m'accueillit avec une rare bonté. Pendant que le duc songeait aux travaux qu'il voulait me commander, je fis décorer en clair-obscur, par Cristofano Gherardi, la façade de la maison de Messer Sforza Almeni, que j'ai décrite ailleurs fort au long.

A cette époque, comme j'étais l'un des prieurs d'Arezzo, je me rendis dans cette ville pour exercer

Digitized by Google

les devoirs attachés à cet emploi; mais bientôt Son Excellence m'en déchargea et me rappela à Florence. Lorsque je rejoignis le duc, je trouvai que l'on avait commencé à construire, sous la direction du Tasso, les pièces du palais qui donnent sur la place del Grano. Malheureusement elles étaient toutes infiniment trop basses. Pour remédier à ce défaut, je proposai de pratiquer des enfoncements de deux brasses et demie entre les arbalétriers, ce qui dispensait d'exhausser le comble; opération qui aurait exigé un temps énorme. Son Excellence agréa mon conseil et ordonna qu'il fût mis à exécution. Le Tasso fut chargé de préparer tous les compartiments où l'on devait peindre la Généalogie des dieux. Tandis que l'on travaillait à la reconstruction des plafonds, j'allai, avec la permission du duc, passer deux mois à Arezzo et à Cortona, tant pour veiller à mes affaires particulières que pour achever des fresques que j'avais commencées dans l'oratoire del Gesù, à Cortona, où je représentai trois sujets de la vie du Christ et tous les sacrifices de l'Ancien Testament, depuis celui de Caïn et d'Abel jusqu'à celui du prophète Néhémie. A la même époque, je donnai des dessins et des modèles pour la Madonna-Nuova, église située hors de Cortona. Après avoir terminé les fresques de l'oratoire del Gesù, je retournai à Florence l'an 1555, avec toute ma famille. Je décorai aussitôt la salle des Éléments où je figurai la Castration du ciel. A côté de cette salle, je peignis sur le plafond d'une terrasse l'histoire d'Opis et de Saturne; puis, sur le plafond d'une autre

Digitized by Google

chambre, celle de Cérès et de Proserpine. Je représentai ensuite sur le plafond d'une chambre plus vaste le Triomphe de la déesse Bérécynthie et les quatre saisons, et sur les parois les douze mois de l'année. Dans une autre chambre moins riche que la précédente, on voit la Naissance de Jupiter, son Allaitement par la chèvre Amalthée et ses aventures les plus célèbres. Une terrasse contiguë à cette salle et richement ornée contient des scènes où Junon et Jupiter jouent le principal rôle; enfin, la chambre suivante renferme la Naissance d'Hercule et tous ses travaux. Les sujets qui ne purent entrer dans les plafonds de ces salles trouvèrent place dans les frises, ou furent exécutés en tapisseries d'après mes cartons. Je passe sous silence les grotesques et les peintures qui ornent les escaliers et une foule d'autres accessoires qui complètent la décoration de ces appartements; car, sans compter que j'espère en donner ailleurs une description détaillée, chacun est libre de les examiner à son aise. Pendant que j'étais occupé de ces ouvrages, on mettait en état d'être peintes les chambres qui accompagnent la grande salle, et qui correspondent, au moyen de commodes escaliers, avec celles de l'étage supérieur, dont nous venons de parler.

Sur ces entrefaites, le Tasso étant mort, le duc voulut que l'on opérât une refonte aussi large que possible de son palais qui avait été construit et modifié à différentes reprises, sans ordre ni méthode, au gré de toutes sortes de besoins et de sujétions. Pour coordonner ce qui était fait et ce qui était à

Digitized by Google

faire, le duc me chargea d'exécuter plusieurs plans, et ensuite, d'après l'un de ces plans, un modèle en bois qui permît de bien apprécier la nouvelle distribution. Cette entreprise me semblait hérissée de difficultés et au-dessus de mes forces; néanmoins je commençai un immense modèle, plus pour obéir au duc que dans l'espoir de réussir. Ce modèle, par bonheur, plut beaucoup à Son Excellence qui ordonna de mettre la main à l'œuvre, de sorte que le palais fut amené peu à peu au point où il est aujourd'hui. J'ornai les huit premières nouvelles pièces qui accompagnent la grande salle de riches compartiments en stuc et d'une foule de tableaux renfermant un nombre infini de portraits. Chaque pièce porte le nom de l'un des personnages illustres de la maison de Médicis, à partir de Cosme l'Ancien. Dans l'une, on voit les actions les plus mémorables de ce grand homme et les portraits de ses meilleurs amis, de ses dévoués serviteurs et de tous ses enfants. Les autres pièces sont consacrées à Laurent l'Ancien, au pape Léon X, au pape Clément VII, au seigneur Jean de Médicis, et au duc Cosme, actuellement régnant. Dans la chapelle qui est dédiée à saint Cosme et à saint Damien, je représentai ces deux saints aux côtés d'un magnifique tableau de Raphaël d'Urbin. Les appartements de la duchesse Leonora reçurent pour sujet de décoration l'histoire de quelques-unes des femmes qui se rendirent le plus célèbres chez les Grecs, les Hébreux, les Latins et les Toscans. Comme j'ai déjà mentionné ailleurs ces ouvrages, je n'en dirai rien ici, d'autant plus que

Digitized by Google

je me propose d'en parler fort au long dans un dialogue que je publierai prochainement. Ces travaux étaient énormes, mais j'en fus récompensé par le duc avec une générosité extrême. Outre mes appointements, il me donna plusieurs maisons de ville et de campagne, et m'honora de la charge suprême de gonfalonier de la ville d'Arezzo, ma patrie, et de divers emplois, en me laissant la faculté de m'y faire remplacer par quelques autres citoyens de la ville. Le duc accorda aussi à Ser Piero, mon frère, plusieurs offices lucratifs à Florence, et combla de faveurs et de libéralités tous mes parents d'Arezzo. Aussi ne serai-je jamais las de proclamer ma reconnaissance pour tant de bontés.

Le duc songeait depuis longtemps à faire décorer la grande salle du palais. Il résolut de mettre cet immense projet à exécution, parce qu'il espérait, me disait-il en riant, que je le mènerais promptement à fin. En conséquence, il m'ordonna d'exhausser le toit de treize brasses, d'établir un plafond de bois, et de le couvrir de dorures et de peintures à l'huile. J'acceptai cette grande et importante entreprise qui, si elle n'était pas au-dessus de mon courage, était peut être au-dessus de mes forces. Néanmoins, soit que ma vigueur eût été doublée par la confiance que le duc me témoignait, ou par l'espoir que j'avais de me distinguer, soit que Dieu fût venu à mon aide, je conduisis ma tâche à fin, contre l'attente générale, non-seulement en moins de temps que je ne l'avais promis, mais encore que je ne l'espérais, et que ne le pensait Son Excellence. Du

Digitized by Google

reste, j'ai lieu de croire que le duc fut très-satisfait de cette célérité; car la salle se trouva achevée précisément au moment où elle pouvait être le plus nécessaire. En effet, le mariage de notre prince illustrissime avec la sœur de l'empereur aujourd'hui régnant étant sur le point de se conclure, je crus de mon devoir de n'épargner aucun effort pour que la plus vaste salle du palais fût en état de servir de théâtre aux principaux actes de cette solennité. Ce puissant motif doit me faire excuser, si, dans la précipitation qu'il me commandait, je n'ai pas réussi pleinement à rendre les innombrables scènes confiées à mon pinceau : attaques de places, canonnades, assauts, escarmouches, édifications de villes, conseils publics, cérémonies antiques et modernes, triomphes, et tant d'autres sujets qui réclamaient un temps énorme, sans parler des croquis, des dessins, des cartons, des nus et des paysages que je fus obligé de faire d'après nature, de même que les portraits d'une foule de guerriers, de capitaines, de généraux et d'autres chefs. En somme, j'ose dire que j'eus à représenter sur ce plafond presque tous les objets imaginables, le corps humain sous les aspects les plus différents, des costumes, des meubles, des casques, des cuirasses, des chevaux, des harnais, des caparaçons, des armes à feu de tout genre, des navires, des tempêtes, des effets de pluie et de neige, et tant d'autres choses, que je ne saurais m'en souvenir. Mais il suffit de voir cet ouvrage pour se figurer facilement combien de fatigue et de veilles il m'a coûté, car il se compose de quarante

Digitized by Google

grands tableaux environ, dont plusieurs ont dix brasses de dimension en tous sens. Si quelques-uns de mes élèves me secondèrent dans ce travail, ils me furent parfois moins utiles que nuisibles, en me forçant à effacer et à recommencer sur nouveaux frais ce qu'ils avaient fait. Ces tableaux représentent l'histoire de Florence depuis sa fondation jusqu'à nos jours, sa division en quartiers, les villes qu'elle a conquises, ses victoires, et enfin la guerre de Pise et celle de Sienne, l'une menée à fin en quatorze années par le gouvernement populaire, et l'autre en quatorze mois par le duc. Ces sujets, dont je parlerai au long dans le dialogue déjà mentionné [1], sont répartis sur le plafond et sur les parois à la décoration desquelles je travaille en ce moment, et qui n'ont pas moins de quatre-vingts brasses de longueur sur vingt de hauteur. Je suis entré dans tous ces détails pour montrer avec quelle ardeur je me suis dévoué à l'art, et combien j'ai de légitimes raisons pour que l'on excuse les erreurs que j'ai pu commettre.

J'ajouterai encore qu'à la même époque je fus chargé de dessiner tous les arcs de triomphe que l'on éleva à Florence à l'occasion des noces du prince don François, de présider à la mise en œuvre et à l'achèvement des décorations nécessitées par cette solennité, de faire exécuter, d'après mes dessins, dix tableaux de quatorze brasses de hauteur sur onze de largeur, renfermant les prin-

[1] Ce dialogue a été imprimé et forme un gros volume.

Digitized by Google

cipales villes des états florentins, avec leurs fondateurs et leurs armoiries, de construire les escaliers principaux et la cour du palais, et de peindre quinze villes de l'empire et du Tyrol dans autant de tableaux.

Je dépensai aussi beaucoup de temps à la construction du palais des Magistrats, qui borde l'Arno. Jamais édifice n'a présenté plus de difficultés et de dangers; car ses fondements reposent sur le lit du fleuve, et il fallait qu'il en fût ainsi pour établir la longue galerie qui traverse l'Arno, et conduit du palais ducal à celui des Pitti. Cette galerie fut terminée sous ma direction, et d'après mes plans, en cinq mois, bien qu'elle semble avoir dû exiger au moins cinq années de travail.

Je fus, en outre, chargé, à l'occasion des noces du prince, de faire reconstruire et agrandir, dans la principale tribune de Santo-Spirito, les machines nécessaires aux pieuses représentations que l'on donnait jadis à San-Felice. Ces machines furent perfectionnées de manière à prévenir tous les accidents qu'elles occasionnaient trop souvent auparavant. Je suis également l'auteur du palais et de l'église des chevaliers de Saint-Étienne, à Pise, et de la coupole de la Madonna-dell'-Umiltà, à Pistoia.

Si, malgré leurs imperfections, que je ne cherche point à dissimuler, ces ouvrages renferment quelque chose de bon, j'en rends des grâces infinies à Dieu, lequel, j'espère, me permettra de conduire à fin la décoration des parois de la grande salle du palais, à la satisfaction de mes seigneurs et maîtres,

Digitized by Google

qui, depuis treize ans, m'ont offert maintes occasions de travailler à mon honneur et à mon profit, en attendant que la fatigue et la vieillesse m'appellent au repos. Diverses raisons m'ont forcé d'exécuter à la hâte la plupart des ouvrages que j'ai mentionnés jusqu'ici; mais j'espère qu'il n'en sera pas de même pour les peintures des parois de la grande salle, car le seigneur duc consent que je m'en occupe à mon aise, en prenant tous les délassements que je pourrai désirer. Ainsi, l'an passé, il m'a permis de m'absenter pendant plusieurs mois, dont j'ai profité pour voyager, et pour revoir bon nombre de mes amis et les productions de différents artistes, comme je l'ai noté ailleurs. En dernier lieu, lorsque je me disposai à quitter Rome pour regagner Florence, j'allai baiser les pieds du pape Pie V, qui me demanda un tableau destiné au couvent del Bosco, qu'il faisait bâtir dans son pays natal, près d'Alessandria della Paglia. De retour à Florence, je peignis, pour obéir à Sa Sainteté, une Adoration des Mages. Dès que Pie V sut que ce tableau était achevé, il m'appela à Rome pour me consulter sur divers projets, et notamment sur la continuation des travaux de la basilique de saint Pierre. J'expédiai d'abord mon tableau à Rome, puis je partis avec cent écus que Sa Sainteté m'avait envoyés pour me défrayer de mon voyage. Après avoir eu pendant un mois, avec Pie V, de nombreuses conférences, où je lui conseillai de ne rien laisser changer au plan de Michel-Ange, il m'ordonna de faire pour le maître-autel de l'église de son cou-

Digitized by Google

vent del Bosco, non un tableau, mais une vaste machine, en forme d'arc de triomphe, ornée de chaque côté de deux grands tableaux, et d'environ trente sujets renfermés dans de petits compartiments.

A cette époque, Sa Sainteté daigna accorder à moi et à ma famille, par des bulles qui me furent expédiées gratis, des droits de patronage et de décanat sur la grande chapelle de l'église paroissiale d'Arezzo. Je décorai moi-même cette chapelle, et j'y laissai deux tableaux, dont l'un représente Pierre et André abandonnant leurs filets pour suivre le Christ, et l'autre saint Georges tuant le serpent. De chaque côté de ces deux compositions sont des images de saints dont les corps reposent sous l'autel, dans une magnifique tombe, avec les principales reliques de la ville. L'histoire de ces saints se trouve retracée dans de petits compartiments. Au milieu de l'autel s'élève un tabernacle orné de sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament, et tous relatifs aux mystères du saint sacrement.

J'avais oublié de dire que, l'année précédente, à l'époque où j'étais allé pour la première fois baiser les pieds de Sa Sainteté, j'avais fait le voyage de Pérouse pour mettre en place dans le réfectoire des moines noirs de San-Piero trois grands tableaux, dont le premier représente les Noces de Cana; le second, le Prophète Élysée adoucissant, avec un peu de farine, l'amertume d'un mets servi à ses disciples; et le troisième, saint Benoît apercevant des anges qui lui amènent des chameaux chargés de farine, au milieu d'une grande disette.

Pour la Signora Gentilina, mère du signor Chiap-

Digitized by Google

pino et du signor Paolo Vitelli, je peignis à Florence un Couronnement de la Vierge, que je lui envoyai à Città-di-Castello, où elle le plaça dans l'église de San-Francesco.

Pour l'église de la villa ducale de Poggio-a-Caiano, je représentai un Christ mort étendu sur les genoux de la Vierge, et contemplé par saint Cosme et saint Damien, tandis qu'un ange montre en pleurant les mystères de la Passion.

Presque à la même époque, j'ornai la chapelle de mes amis Matteo et Simone Botti, dans l'église del Carmine de Florence, d'un tableau où l'on voit Jésus crucifié, la Vierge, saint Jean et la Madeleine.

J'exécutai ensuite, pour Jacopo Capponi, deux grands tableaux destinés à être transportés en France, renfermant, l'un le Printemps, et l'autre l'Automne; puis un troisième tableau contenant Dieu le Père sur un nuage, au-dessus du Christ mort, soutenu par deux Anges.

Vers le même temps, j'envoyai aux religieuses de Santa-Maria-Novella d'Arezzo une Annonciation de la Vierge, accompagnée de deux saints, et aux religieuses de Luco di Mugello, de l'ordre des Camaldules, un tableau contenant le Sauveur crucifié, la Vierge, saint Jean et Marie-Madeleine.

Luca Torrigiani, mon intime ami, m'ayant manifesté le désir d'avoir quelque ouvrage de ma main, je lui fis une Vénus nue, environnée des trois Grâces, dont l'une lui arrange sa coiffure, tandis que l'autre lui tient un miroir et que la troisième lui verse de l'eau dans un vase. J'exécutai ce tableau avec tout

Digitized by Google

le soin imaginable, tant pour ma propre satisfaction que pour celle de mon ami.

Je peignis encore, malgré ma répugance pour le portrait, celui d'Antonio de' Nobili, trésorier de Son Excellence. Le même gentilhomme a de moi une tête du Christ conforme à la description que l'on doit à Lentulus. Je donnai une copie de ce dernier tableau au signor Mondragone, amateur enthousiaste de nos arts, afin que, en le voyant, il pût se souvenir de mon amitié et de mon dévouement.

J'ai commencé, et j'espère avoir bientôt achevé un grand tableau, que je destine à Antonio Montalvo, seigneur de la Sassetta, et premier camérier de notre duc. Si ma main répond au vif désir que j'ai de laisser un gage de l'affection que je lui porte, on verra à quel point je l'honore, et combien j'ai à cœur de transmettre à la postérité la mémoire de ce digne seigneur, généreux protecteur de tous les gens de talent et de mérite.

Dernièrement, j'ai fait, pour le prince don François de Médicis, deux tableaux qu'il a envoyés à Tolède, en Espagne, à une sœur de la duchesse Eléonore, sa mère, et, de plus, un petit tableau dans le genre de la miniature, dont il m'a fourni lui-même le motif, et qui contient quarante figures environ.

Il y a peu de temps j'ai terminé, par l'ordre de Filippo Salviati, un tableau destiné aux religieuses de San-Vincenzio de Prato, et où l'on voit la Vierge couronnée dans le ciel, et les apôtres rangés autour de son tombeau.

En ce moment je suis sur le point de finir, pour

Digitized by Google

les moines noirs de l'abbaye de Florence, une Assomption de la Vierge en présence des apôtres. D'autres personnages, des sujets et des ornements variés, entourent ce tableau.

Comme le duc Cosme se plaît, non-seulement à édifier des palais, des villes, des forteresses, des ports, des galeries, des places, des fontaines, et toutes sortes de monuments aussi utiles que magnifiques, mais encore à reconstruire et à restaurer, à l'imitation du grand roi Salomon, les temples et les saintes églises de Dieu, il m'a dernièrement chargé de refaire, sur un plan entièrement nouveau et d'une grande richesse, le chœur de Santa-Maria-Novella, derrière le maître-autel. Pour compléter dignement cette œuvre de rénovation, il m'ordonna ensuite d'établir entre les colonnes des nefs latérales, en guise de chapelles, des autels accompagnés de somptueux encadrements en pierre, sculptés d'après mes dessins et propres à recevoir chacun un tableau de sept brasses de hauteur sur cinq de largeur. Dans l'un de ces encadrements, je peignis, pour Alessandro Strozzi, évêque de Volterra, un Crucifix, selon la vision de saint Anselme, c'est-à-dire avec les sept vertus, sans lesquelles on ne peut arriver à Jésus-Christ[1]. Dans un autre encadrement, je représentai, de mon mieux, une Résurrection du Christ, pour Maestro Andrea Pasquali, médecin de Son Excellence[2].

[1] Ce tableau a disparu. On ne sait ce qu'il est devenu.

[2] Le musée du Louvre possède quinze dessins et deux tableaux de Vasari. L'un des tableaux représente la Salutation évangélique, et l'autre la Passion de Jésus-Christ.

Digitized by Google

Par l'ordre du duc, j'ai encore restauré le chœur de Santa-Croce de Florence, et placé sur son maître-autel un riche tabernacle couvert de dorures et de peintures. Dans la même église, je construisis quatorze chapelles appuyées contre le mur des nefs latérales, comme celles de Santa-Maria-Novella. Les tableaux dont elles seront ornées, y compris les deux que l'on doit à Salviati et au Bronzino, renfermeront tous les principaux mystères de l'histoire du Sauveur, depuis le commencement de sa Passion jusqu'à la Descente du Saint-Esprit sur les apôtres. Le soin de peindre ce dernier sujet m'a été confié par Messer Agnolo Biffoli. Il y a peu de temps, j'ai achevé une Tête du Christ et une Madone, qui l'un et l'autre sont dans la salle du tribunal des neuf conservateurs à côté de San-Piero-Scheraggio. Mais l'énumération de toutes les peintures, de tous les dessins, de tous les modèles et de toutes les mascarades dont je suis l'auteur, m'entraînerait trop loin. Je me contenterai donc d'ajouter que, si grandes et si importantes qu'aient été les entreprises par moi proposées au duc Cosme, elles n'ont jamais pu surpasser ni même égaler l'élévation de ses vues, comme le montrera clairement la troisième sacristie qu'il veut construire à San-Lorenzo. Cette chapelle sera semblable à celle de Michel-Ange, mais sera complétement revêtue de marbre et de mosaïques. Elle est destinée à renfermer les tombeaux des enfants du duc, ceux de son père, de sa mère, de la magnanime duchesse Leonora, son épouse, et le sien propre. Cette chapelle, pour laquelle j'ai déjà fait un

Digitized by Google

modèle que le duc a approuvé, sera un nouveau mausolée d'une magnificence vraiment royale.

Maintenant il me reste seulement à dire que je suis arrivé à la cinquante-cinquième année d'une vie laborieuse que Dieu prolongera comme bon lui semblera, et que je consacrerai jusqu'à la fin au service de mes amis et à celui de nos nobles arts.

L'AUTEUR AUX ARTISTES.

Honorables et nobles artistes, c'est principalement en considération de vous que j'ai mis une seconde fois la main à ce long travail. Avec l'aide de la Providence, je l'ai complétement terminé, comme je m'y étais engagé. J'en rends d'abord grâces à Dieu, puis à mes patrons qui m'ont fourni les moyens d'accomplir cette tâche à mon aise. Maintenant je laisserai se reposer ma plume fatiguée, dès que j'aurai ajouté quelques mots. — Si parfois j'ai été un peu prolixe dans le cours de ce livre, c'est que j'ai voulu, avant tout, et autant que possible, être clair et expliquer les choses qui auraient pu être mal comprises ou mal exprimées. Si parfois je suis tombé dans des répétitions, c'est que la nature même des sujets embrassés par la matière l'exigeait, et que

Digitized by Google

mon ouvrage a été refait et réimprimé en subissant maintes interruptions de plusieurs mois, occasionnées par des voyages ou des travaux de peinture et d'architecture, sans compter, je l'avoue franchement, qu'il est presque impossible d'éviter toute espèce d'erreurs. Aux personnes qui me reprocheront d'avoir trop loué les maîtres anciens et modernes, et de les avoir comparés entre eux, je répondrai que j'ai distribué des louanges, non d'une manière absolue, mais en ayant égard aux lieux et aux temps, et à d'autres semblables circonstances. Ainsi Giotto, par exemple, mérite les plus grands éloges, en raison de l'époque où il vécut ; peut-être n'en serait-il pas de même s'il eût été le contemporain du Buonarroti. Il faut considérer, en outre, que les hommes de notre siècle ne seraient point arrivés au point où ils sont, si leurs prédécesseurs n'eussent point été ce qu'ils furent. En somme, on doit être persuadé que dans mes éloges et mes critiques je me suis uniquement appliqué à obéir à la vérité, ou du moins à ce que j'ai cru vrai. On ne peut avoir constamment en main la balance de l'orfévre : ceux qui savent par expérience combien il est difficile d'écrire, surtout lorsqu'il faut prononcer des jugements et faire des comparaisons qui, de leur nature, sont toujours odieuses, m'excuseront donc facilement, je l'espère. Que de fatigues, que de soucis, que d'argent ce livre ne m'a-t-il pas coûté depuis maintes années ! Les difficultés qu'il m'a présentées ont été si grandes et si nombreuses, que plusieurs fois je l'aurais abandonné de désespoir, si de bons et véri-

Digitized by Google

tables amis ne m'eussent rendu le courage, et déterminé à continuer en me fournissant des documents sur différentes choses fort obscures. Avec leur secours j'ai pu découvrir la vérité et publier ces pages destinées à raviver, au profit de nos successeurs, le souvenir presque entièrement éteint d'une foule de rares et beaux génies. Comme je l'ai noté ailleurs, les manuscrits de Lorenzo Ghiberti, de Domenico Ghirlandaio et de Raphaël, ne m'ont pas peu aidé dans ma tâche; mais je ne leur ai jamais prêté foi sans avoir examiné de mes propres yeux les ouvrages dont ils parlaient. Je m'estimerai heureux si je suis arrivé au but que je me suis proposé, c'est-à-dire à être utile et agréable à la fois; dans le cas contraire, j'aurai encore un sujet de satisfaction ou au moins de consolation, en pensant que j'ai entrepris un travail honorable qui doit me mériter quelque indulgence. Pour en terminer, je dirai que j'ai écrit en peintre, et en observant l'ordre et la méthode qui m'ont semblé les meilleurs. Quant à la langue, florentine ou toscane, dans laquelle je m'exprime, je m'en suis servi aussi naturellement et aussi simplement que j'ai pu, laissant les périodes arrondies et ornées, les termes choisis, les autres ornements du langage, et en un mot le soin d'écrire savamment aux personnes qui n'ont pas, comme moi, plus souvent le pinceau que la plume à la main. Si j'ai semé dans ce livre quelques mots techniques exclusivement affectés à nos arts, j'ai dû les employer pour être compris de vous, artistes; car, je le répète, c'est pour vous principalement que je me suis mis à l'œuvre. Enfin, mon

Digitized by Google

travail a été consciencieux, acceptez-le donc tel qu'il est; ne me demandez rien au delà de ce que je sais et de ce que je puis, et tenez compte de mon vif et inaltérable désir d'être utile et agréable à autrui.

FIN DU DIXIÈME ET DERNIER VOLUME.

Digitized by Google

TABLE GÉNÉRALE.

NOTA. Le chiffre romain désigne le volume; le chiffre arabe la page.

A.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

B.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

C.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

D.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

E.

Digitized by Google

Digitized by Google

F.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

G.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

H.

Digitized by Google

Digitized by Google

I.

Digitized by Google

J.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

L.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

M.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

N.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

O.

Digitized by Google

Digitized by Google

P.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Q.

Digitized by Google

R.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

S.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

T.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

U.

Digitized by Google

Digitized by Google

V.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

W.

Digitized by Google

Z.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

FIN DE LA TABLE GÉNÉRALE.

Digitized by Google

TABLE DES PORTRAITS.

TOME PREMIER.

TOME DEUXIÈME.

Digitized by Google

TOME TROISIÈME.

TOME QUATRIÈME.

TOME CINQUIÈME.

Digitized by Google

TOME SIXIÈME.

TOME SEPTIÈME.

Digitized by Google

TOME HUITIÈME.

TOME NEUVIÈME.

TOME DIXIÈME.

FIN DE LA TABLE DES PORTRAITS.

Digitized by Google

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TOME DIXIÈME.

Digitized by Google

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

ERRATA.

Tome Ier. Titre courant de la page 1 à la page 18, au lieu de *Préface des traducteurs*, lisez Préface.

Tome IV. Titre courant de la page 1 à la page xvi, au lieu de *Préface des traducteurs*, lisez Préface.

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google